精神家园的诗学探寻

苏轼『和陶诗』与陶渊明诗歌之比较研究

杨松冀◎著

人民出版社

精神家园的诗学探寻

苏轼『和陶诗』与陶渊明诗歌之比较研究

杨松冀◎著

人民出版社

责任编辑:侯俊智
装帧设计:语丝设计室

图书在版编目(CIP)数据

精神家园的诗学探寻——苏轼“和陶诗”与陶渊明诗歌之比较研究/
杨松冀 著. 一北京:人民出版社,2012.4
ISBN 978-7-01-010729-5

Ⅰ.①精… Ⅱ.①杨… Ⅲ.①苏轼(1036~1101)-诗歌研究
②陶渊明(365~427)-诗歌研究 Ⅳ.①I207.22

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第037174号

精神家园的诗学探寻
JINGSHEN JIAYUAN DE SHIXUE TANXUN
——苏轼“和陶诗”与陶渊明诗歌之比较研究

杨松冀 著

人民出版社 出版发行
(100706 北京朝阳门内大街166号)

环球印刷(北京)有限公司印刷 新华书店经销

2012年4月第1版 2012年4月北京第1次印刷
开本:710毫米×1000毫米 1/16 印张:22
字数:330千字 印数:0,001-2,000

ISBN 978-7-01-010729-5 定价:45.00元

邮购地址 100706 北京朝阳门内大街166号
人民东方图书销售中心 电话 (010)65250042 65289539

绪　论

古典文学特别是古代诗歌的研究，知人论世式的背景研究与印象式论评研究一直是传统研究的主要方法，而当前作家作品的接受史研究以及与其他人文社会科学相结合的文化诗学、历史地理诗学乃至生态诗学等跨学科研究大行其道。由于研究者各自的兴趣以及专业背景的差异，研究的角度方式自然千差万别，这本无可厚非，更何况各种边缘学科交叉学科的渗透有利于开阔我们古代文学研究的视野，丰富我们研究的手段，在某种意义上来说我们还要大力提倡和发扬。但是以上所述的研究方法无论是传统的还是新兴的，似乎都存在这样两个问题：一是对文学作品本身即文本重视不够，即对作家的作品本身的研读不够；另外就是形而上的理论阐释过多。传统的学人，由于他们术业有专攻，长期的背诵乃至亲自实践创作诗文，故他们大都有着大量的作品的感性积累，因此他们采取的背景式研究、印象式论评的方法，在当时是足够交流并能促进创作；而今天的学人，大多缺乏古人那样的作品积累，加之又缺乏创作实践的感受和创作目的的动力驱使，故首先或主要采取传统的研究方法是缺乏基础的；而多数新兴的研究方法则更是变本加厉，对于大多数研究者来说，把我们的文学研究建立在本身就很不坚实的专业基础上，其学术的空疏性是必然的了。于是拉大旗作虎皮，借各种自己都一知半解的所谓的新理论、洋理论来进行所谓的解构和建构我们有着数千年渊深历史的古典文学研究，其结果是不言而喻的。

就我所见，现在有些文学研究者一是专业基础过于薄弱，二是专业方向过于狭窄；这既影响了专业研究的深入，也导致了当下高校教学质量下降，反过来又影响了学生对文学研究的兴趣，形成恶性循环。因此，作为文学研究者，我们有责任与义务改变现状，尽己所能，做一些探索性的工作，这正是我的出发点。有感于传统诗学重实证倾向和现代诗学重理论倾向的缺陷，决心把两种方法结合起来运用于自己的毕业论文的选题和写作上，力图做到艰苦细致的作品阅读与抽象思辨的理论阐释相结合，作品的个案分析和作品的时代背景相结合，作家个体生命体验和人类历史的整体命运的思考相结合，总之是形而下的感性积累和形而上的理性提升结合，这就是我研究的整体思路。显然，以自己知识底蕴和能力，要想完全达到自己好高骛远的目标，是有点强我所能的。但古人云："无冥冥之志者，无昭昭之明；无惛惛之事者，无赫赫之功。"(《荀子·劝学》)不求建立赫赫之功，但求能为我们传统文学的研究思路作一点探索性的工作。《诗》云："周虽旧邦，其命维新！"我们古典文学的研究也该有更多的建设性的思路和方法。

一、选题缘由

由于导师的影响，也由于苏轼的思想及其人格魅力的吸引，我把博士论文的选题定在了苏轼身上。但是，苏轼的研究历来都是热点，优秀的研究论著不断出现，如冷成金先生的《苏轼的哲学观与文艺观》、王水照、朱刚合著的《苏轼评传》等即是典型代表。就我自身的学养和知识结构，而又想不脱离自己的对苏轼的研究兴趣，只能剑走偏锋，故我选择了"苏轼的'和陶诗'与陶渊明诗歌的比较研究"作为我的博士论文的选题。

"文学的永恒性价值就在于它可以帮助人类心理进行美好的历史性积淀。"(李泽厚语)国学大师陈寅恪先生亦曾有言："华夏民族之文化，历数千年之演进，造极于赵宋之世。"在中国文学史上，陶渊明被誉为"千古隐逸诗人之宗"，苏轼为宋型文化的典型代表，乃百代罕见全才，"彭泽千载人，东坡百世士。"(黄庭坚《跋子瞻和陶》)陶、苏二人对华夏民族的文化心理结构的形成，皆具有重要的意义。而诗乃

文之精，“诗者志之所之也，在心为志，发言为诗。”要想探究二位伟大诗人的精神品格，窥探他们的心灵奥府，从研究他们的诗歌入手，不惟是一条通幽捷径。而把他们的诗歌加以比较研究，特别是选择苏轼的“和陶诗”与陶诗进行比较研究，无疑更具有针对性。陶渊明的意义和价值及其在文学史上的地位，可以说主要是苏轼发现并确立起来的；而“和陶诗”则是苏轼尊陶、学陶的最好表现。“和陶诗”是苏轼开拓的一片诗歌花园的新土，是中国诗歌史上的一种特殊的现象，现在学界对苏轼“和陶诗”的研究都是单方面，且研究的深度和广度皆远远不够，很少有从文学本体（即作家、作品）的角度，把苏轼的“和陶诗”与陶诗进行比较研究的。本选题的意义正在于要通过二者的比较研究，具体而言即通过诗源、诗艺、诗思、诗格、诗道等方面的对比研究，揭示出二位诗人诗歌特质及其异同，探究这两位诗人的心灵奥府，彰显他们伟大的人格与崇高的生命境界，试图以此为正在遭受精神无所止泊、灵魂无所皈依、极度空虚迷惘、无家可归的苦恼折磨的现代人，提供一方净土，找寻一处精神的伊甸园。

标题“苏轼的‘和陶诗’与陶渊明诗歌的比较研究”，已经非常清楚地界定了研究的对象，但有两点需要说明的是：第一，在具体的写作过程中肯定还会涉及到苏轼的其他诗作以及二位诗人的其他文体作品，这是不言而喻的；第二，这是比较研究，并不是有关诗歌创作及批评的各个方面皆要论到，故比较的内容体现了本人对实现上述意图的思考，不足不当之处，敬祈同趣诸君谅解并赐教。

二、国内外研究现状述评

限于时间和精力，要想对有关二位诗人的资料进行总体的全部的搜集、整理和研读，是力所不及的。故笔者只是对自认为与本选题相关的文献资料进行了整理、分析和研读。下面从三个方面对与本课题相关的研究现状进行简要的分析和评述（以下涉及到的文献，其出版发行情况见后参考文献部分，述评时皆不再注明）：

其一，关于陶渊明的研究。

一是文本的整理工作已经渐趋完善，影响较大的有宋代汤汉的《陶靖节先生

诗注》、元代李公焕的《笺注陶渊明集》、明代黄文焕的《陶元亮诗》、清代陶澍的《陶靖节集注》、今人古直的《陶靖节诗笺定本》、逯钦立的《陶渊明集》、王瑶的《陶渊明集》、王叔岷的《陶渊明诗笺证稿》、龚斌的《陶渊明集校笺》、袁行霈先生的《陶渊明集笺注》等，以上诸作基本都作了四项工作：一是诗文的点校、笺注以及作者生平事迹和诗文的编年。其中当以袁行霈先生的《陶渊明集笺注》最为详尽，其编年也独持己说，当是最有助于研读陶之文本。二是关于其生平经历及对其论评之作也成绩斐然，代表之作有梁启超的《陶渊明》、邓安生的《陶渊明年谱》、许逸民校辑(宋)王质撰《陶渊明年谱》、刘维崇的《陶渊明评传》、魏正申的《陶渊明评传》、杜景华的《陶渊明传》、李长之的《陶渊明传论》等。三是关于其历代论评资料的汇编工作也已经完成，如北京大学中文系编的《陶渊明诗文汇评》、《古典文学研究资料汇编·陶渊明卷》、《陶渊明研究资料汇编》等，为研究陶渊明提供了极大的便利。四是从接受史的角度的研究也已经有一些专著出版，如陈秀美《宋代陶学研究》、黄惠菁《唐宋陶学研究》、李剑锋《元前陶渊明接受史》、刘中文《唐代陶渊明接受研究》等，这些论著为理清对陶渊明的接受史实，作了大量细致的工作，但依笔者所见，这些论作或由于研究角度的缘故吧，都未免空疏之病，表现出对陶渊明作品及其生平缺乏深入研读了解，有的在论述中出现了明显的知识错误。另外，近年来，相继出现了一些硕博论文，从那些论文内容来看，陶渊明之研究视角已经多元化，方法已呈现多样化的趋势，但作者基础薄弱，知识面不广，文本钻研不够以及议论空泛、重复、任意发挥、缺乏新建等缺陷非常明显。

其二，关于苏轼研究。

一、文本整理方面，现在最通行的是由孔凡礼先生校点中华书局1982年版的《苏轼诗集》以及1986年版的《苏轼文集》，《苏轼诗集》以清王文诰《苏诗总案》五十卷为底本，对之进行了详尽的勘校，成为目前苏诗研究的最流行文本。其次是上海古籍出版社2001年出版了由黄任轲、朱怀春点校的清冯应榴《苏轼诗集合注》，也是一个研究苏轼诗歌的重要文本，冯的笺注简明精炼，对苏诗第一次进行了编年，王文诰书大部分实由冯书而来，乃至有人讥王为剽窃。另外，清初查慎行的《苏诗补注》现在也有学者在整理。还有就是台湾艺文印书馆1980年出版了

由郑骞、严一萍点校的《增补足本施顾注苏诗》，也是一个很有价值的本了，此本乃据翁方戈（翁同龢玄孙）所藏南宋郑羽景定补刊之嘉定原版三十四卷（卷四十一、卷四十二为和陶诗卷，几乎完整保存下来了）为底本，补缀其他现存的宋刊残本而成，基本再现了宋刊本原貌。二、年谱方面，孔凡礼先生的《苏轼年谱》、《三苏年谱》是集大成之作，特别是《三苏年谱》，集孔先生数十年苏轼研究的成果，为研究苏氏父子提供了最为详尽的资料。三、传记方面，最为成功的是林语堂先生的《苏轼评传》和王水照、朱刚合著的《苏轼评传》，林先生是享誉国内外的著名学者，他有感于苏轼的伟大人格魅力，以他独特的视角和幽默风趣的风格，评介了苏轼的生平和创作及其思想，该书被评为20世纪我国四大评传之一。王先生是国内研究苏轼最负盛名的专家之一，他与其学生合作的《苏轼评传》，是其晚年的精心结撰的力作，亦可算是他数十年研究苏轼的集成之作，该书对苏轼的生平、思想和创作等各个方面皆作了深入探评，特别是对苏轼的哲学思想和文艺成就的评述，可以说是都作了总结性的评价。四是汇评资料，有四川大学中文系唐宋文学教研室编的《苏轼资料汇编》，有曾枣庄先生主编的《苏诗汇评》，有王文龙《东坡诗话全编笺评》等，这些著作皆详备精审，足可应付研究之需。五、研究论文，仅据中国期刊网检索，自1999年至今，有关苏轼的博士论文有9篇，重要的有王友胜《苏诗研究史稿》、冷成金《苏轼的哲学观与文艺观》、徐宇春《苏轼唱和诗研究》、孟宪浦《苏轼诗学思想的生存论阐释》等，其中以冷成金之《苏轼的哲学观与文艺观》尤为突出，该书首先对代表蜀学最高成就也代表苏轼哲学思想的最高成就的《东坡易传》作了深入的研究和阐释，提出了“情本论”的观点，认为苏轼的哲学观、人生观可以用“情本论”之观点概括之。同时还提出了苏轼“为词立法”、苏轼的岭海时期的人生境界达至“天地境界”等观点，皆言之有据，视角新颖，眼界深邃，该书和王水照先生的《苏轼评传》足可称为苏轼研究里程碑式的论著。另外检索到的硕士论文有82篇，内容涉及面已经非常宽广，可以说苏轼的诗文、书画、香茶、药酒等各个方面无不有研究之作，限于篇幅，不再论述。

其三，关于苏轼“和陶诗”以及苏轼与陶渊明之比较研究。

第一，现存东坡和陶诗大致以四种形式流传下来：一是保存于苏轼诗文集中之

和陶诗，二是单行本《和陶诗》集，三是笺注本东坡和陶集，四是诗话本和陶诗。其具体情况见本书第一章第二节，此不赘述。

第二，关于和陶诗的历代论评资料，往往散见于各种笔记、序跋之中，苏轼的诗集笺注中亦保存一部分，《苏轼资料汇评》中也保存了很多，但皆为零散材料。今人曾枣庄的《苏诗汇评》35卷、39至43卷中苏轼的和陶诗后皆辑录了汇评资料，这应该是现在最为全备的和陶诗的论评资料了。

第三，和陶诗的研究论文，检索中国期刊网，自棘园1981年于《西华师大学报》第4期上发表《质而实绮，癯而实腴——论苏轼的和陶诗》一文后，至今共有关于苏轼的和陶诗论文41篇。硕士论文有7篇，博士论文至今还没有（统计至2009年4月）。

第四，苏轼和陶诗与陶渊明诗歌比较研究方面的论文及文献概述。从中国期刊网发表的论文情况来看，迄今为止把两者加以比较研究的专题论文总计才不足10篇，硕士、博士论文则一篇也没有，从此即可见出此领域研究的不足。

把苏轼和陶渊明进行比较研究的专著，笔者查阅了国图、北大图书馆、人大图书馆、社科院图书馆等，仅发现了两本，一本是大陆王运生先生的《陶诗及东坡和陶诗评注》(云南教育出版社1991年版)，另一本是台湾宋丘龙先生的《苏东坡和陶渊明诗之比较研究》(台湾商务印书馆民国六十九年版)。王书先列陶诗后列苏轼和诗，对陶诗只集评而不加注，对苏诗则只注而无评，陶诗之评是作者精选历代“确有真知灼见者”“以资启发”，苏诗之注则是“精选旧注之确当者”以助理解。王书乃其退休后花费十余年时间精编而成，虽然简略，但对于后来的研究者确有帮助。宋先生的著作非常有特色，该书分为三章，第一章绪论，此章又分三节，第一节为东坡传略，第二节论东坡和陶之因缘，第三节为东坡与陶渊明写作背景之比较，第二章本论，本部分是全书的主体，把陶诗与苏轼的和陶诗逐首地对比解读，先是列出陶诗与苏轼和诗，然后解说两首诗歌的层次内容，最后总结，比较两首诗歌内容与手法技巧的异同；第三章结论，此章虽称章而实只是全书的简略总结，才一千多字，主要是总结了东坡和陶诗的分类，把东坡和陶诗分为仿陶、本色、相间、谐韵四类。然后简略地总结了东坡和陶诗的思想内容和写作技巧，宋先生认为，

"至东坡之思想，见于和陶诗者，亦兼具儒、道二家之特色。而异于渊明者，乃东坡思想中，佛家之成分甚大，且不避佛语，随处拈用。"就其技巧而论，宋先生总结曰:"东坡和诗，则少一气贯注之妙，而多曲折婉转之致。"另还总结了东坡诗的语言特点，认为其诗喜用典、好发议论，语言时有刻意求工之嫌，但东坡诗痛快淋漓之概，渊明似有不及。显然，宋书最大的价值还是在第二章，其缺陷则在于总体对比研究论述之欠缺。

综上所述，关于苏轼与陶渊明的研究已经比较深入，但关于二者的比较研究特别是把苏轼和陶诗与陶诗进行比较研究，却还非常欠缺，作为中国诗歌史上的两位成就如此突出、地位如此显赫的诗人，其比较研究实在有待深入，有待从更加广阔的视域中拓展研究，这也正是本课题将要进行的工作。

三、本书采取的研究方法

本书采取以下几种主要的研究方法:

一是比较法，从诗歌的形式、内容、表现手法、艺术风格以及创作主体本身的经历和精神思想等各个方面加以对比研究。

二是阐释法，以传统诗学批评概念、术语为主，借鉴美学和西方文学理论的一些说法，阐释我国古代诗歌最基本的概念和范畴，并对陶诗与苏轼和诗中的相关问题进行比较探讨，意图揭示二位诗人诗歌中所蕴含的独特的人生体验和感悟，并进而揭示其对当下现实的实践指导意义。

三是建构法，本书采取删繁就简直达本体的方式，依托于诗歌创作的本书分析，以中国传统的天人合一理论为指导，借鉴阴阳五行理论，从宏观上建构本书的框架。

另外，还综合运用到文献学、语言学、文字学、符号学等学科的知识与分析方法，力求原原本本，言说有据。

梁启超先生曾有言"吾以为凡为中国人者，须获有欣赏楚辞之能力，乃为不虚

生此国"[1]。我也要说，凡为中国人者，必须有欣赏陶诗和苏诗的能力，方为不虚生此国。朱光潜《灵魂在杰作中的冒险——考证、批评与欣赏》一文说："只了解而不能欣赏，则只是做到史学的工夫，却没有走进文艺的领域。……我以为最要紧的事还是伸箸把菜取到口里来咀嚼，领略领略它的滋味。"[2] 下面，就让我们走进苏轼和陶渊明的诗歌中，去尽情地咀嚼和品味吧。

四、本书内容介绍

陶渊明为"千古隐逸诗人之宗"，苏轼为宋型文化的典型代表，乃百代罕见全才，陶、苏二人对华夏民族的文化心理结构的形成，皆具有重要的意义。本书选择苏轼和陶诗与陶诗进行比较研究，通过对他们的创作以及生命实践的比较，揭示出二位诗人的诗歌特质及其异同，进而揭示他们的伟大人格精神和崇高的生命境界，试图为正在遭受精神无所止泊、灵魂无所皈依的现代人，提供艺术的熏陶与生命的启示。

本书由五章十一节组成。

第一章是诗源篇，这部分主要阐述了两个问题：第一，从拟陶、效陶、和陶三个方面讨论了陶渊明作品的接受史，其中拟陶诗的代表诗人有鲍照、江淹、梅尧臣等，效陶诗的代表诗人有崔颢、韦应物、白居易以及乾隆皇帝等，在所有拟陶、效陶诗人中，当以白居易成就最为突出。专力和陶，始自苏轼，苏轼也是和陶成就最突出影响最大的诗人。自苏轼后，和陶成风，代不乏人。成就突出者，宋代还有苏辙、李纲、吴芾，元代有刘因、戴良、郝经，金国有赵秉文，明代有李贤、陈良谟、祝枝山，清代有姚椿、钱陆灿、孔继嵘、舒梦兰等等。明清两代和陶者众多，和陶诗作也很多，由于文献整理工作的跟不上，故很难对和陶诗的情况作更为详尽的统计与研究。第二，主要研究了苏轼和陶诗的情况，其实追和古人之作早已有之，第一个作和陶诗的诗人也并非苏轼而是北宋诗人胡宿，苏轼只能算做第一个大规模追和古人的诗人；其和陶诗的准确数目应该是 108 首而不是通常所说的 109 首或 124 首等；苏轼和陶诗主要以四种形式流传下来：一是单行本《和陶诗》集，二是苏轼

诗文集中之和陶诗，三是笺注本东坡和陶集，四是诗话本和陶诗；现存的最好的版本当是北宋末年的“黄州刊本”，共四卷，存诗45题109首，包括辞赋《归去来兮辞》一篇。

第二章诗艺篇，分语言和结构两节，具体从炼字、选词、造语、用典以及对偶、句式、篇章等角度对苏轼“和陶诗”与陶渊明诗歌进行了比较。在炼字上，两位诗人都极为注意健字与活字的锤炼，陶诗炼字重在传神，苏诗炼字重在达意。在选词上，两位诗人趣向基本相同，皆是以单音节词占多数，并都大量运用文言虚词等，体现了一种自由灵活的精神；但苏诗无论是单音节词还是虚词以及总词数上皆多于陶诗，因而，苏诗信息量大，用词更灵活，而陶诗则相对要古朴；在造语上，陶无意为诗，“冲口出常言”而语自孤高；苏轼有意为诗，“诗参活句禅”而语自豪放。在用典上，两人皆擅于用典，且多为“传递性意典”。区别是陶诗多语典而苏诗多事典；陶诗常两句或多句一典，往往借典而抒情说理；而苏诗常是一句一典，往往情理已在所用事典之中。在对偶上，陶诗用对比例高于苏诗，陶诗以言对、正对为主，另还用了一定数量的叠字对、扇对，体现了对对仗艺术的自觉追求；苏诗以反对为多，扇对也多于渊明诗，其对仗艺术刻意求精求变，体现了对偶艺术化的追求。在句式上，论文从语法、节奏、修辞三个方面比较了陶诗与苏轼和诗的句式特点。从语法角度看，两者皆以常式句、两句一意的历时性句式为主，但苏诗句式更复杂多变；节奏上，陶诗以正常节奏为主，苏诗的句子节奏变化多，常出现非常规句子；修辞上，陶诗与苏轼和陶诗中用得最多的都是反问辞格，相较而言，苏诗用反问句更多，使用方式更复杂；另陶渊明还喜用设问辞格，而苏轼则喜用拟人与比喻等修辞格；在篇章上，陶诗多层次分明而苏诗多浑成一体，陶诗多一气直下而苏诗多转折变化，陶诗多重起结而苏诗不拘起结。

第三章诗思篇，此章从构思和表达的角度，比较二位诗人的思维方式和表达技巧。

首先，论文从观物、感事、神思三个方面比较了二者构思之特点，具体而言，陶诗中多以物观物而苏诗多以我观物，陶诗常观物以情而苏诗常观物以理；陶诗感事重在所感，苏诗感事重在事理；陶渊明的诗思主要是感性之思与直觉之思，苏轼

则是理性之思与发散之思。

其次，论文从缘情、体物、叙事、说理四个方面比较了两者的诗歌表现手法之特点。在抒情方式上，两位诗人皆是以含蓄蕴藉的表情法为主，陶诗情感较直露真切而苏诗则更含蓄内敛，陶诗往往移情入景，借景抒情，而苏诗则更多的是触景生情，情化为理。在体物方式上，陶诗往往采用意象横向叠加、空间并置的方式而苏诗则往往对意象进行纵向的线性描述方式；陶诗擅于"形"的描绘而苏诗偏重"神"的感知。在叙事方式上，陶诗多平铺直叙，苏诗多夹叙夹议，陶诗叙事较完整清晰，苏轼叙事简略而富有变化，陶诗叙事见情，苏诗叙事见理。在说理方式上，陶诗是以感受领会义理而苏诗是以智识阐发义理；陶诗说理自然平实，诗情哲理融合无痕；而苏诗说理意态纵横，有理过其辞之嫌。

第四章诗格篇，此章分两节，第一节论风格，主要就平淡和豪放两种典型风格进行比较论析。第二节为审美鉴赏，通过比较二者诗歌中的意象、意境、韵味等审美范畴，探讨他们诗歌的本质区别。

就自然风格而言，首先，两者最主要相似点是诗思运行自然，语词不加雕琢，结构不待安排，全凭神思自运，着手成春，自成文理。陶诗常是诗思与感觉合一，以口头语写眼前景叙心中思，跟着感觉走。苏轼学习模仿陶诗，其自然风格主要表现在其诗歌的"冲口而出，纵手而成"的不待安排上。其次，陶诗更多的是本真的自然，是心之所行的自然，是身之所居的自然，是内在自然与外在自然的结合；而苏诗更多的是心之自然或思之自然，主要是以内在自然为主。

就平淡风格而言，陶诗平淡源于其精神的淡泊；苏诗平淡源于其精神的淡定。陶诗平淡出于自然，苏诗平淡出于才气。陶诗的平淡，是出于其本性的清静自然，也即是出于其内在的自然。另外，陶诗平淡，还来自于其诗歌中所描述的农村生活、田园风物等外在自然。苏诗的平淡是渐老渐熟的平淡，是绚烂之极后的平淡，这种平淡，靠的是诗人的才气与功力。这种平淡，其实只是外在语言形式上的平淡，而内在精神气韵上却一点也不平淡。

就意象而言，首先，陶诗多自然意象而苏轼和诗多人文意象。自然意象即表现陶渊明隐居生活的农村田园意象，和陶诗中亦偶能见农居田园生活之意象，然

其大多数的意象皆为虚构之象或传统意象即人文意象。其次，陶诗意象常具象征色彩而苏诗意象常带比喻色彩。

就意境而言，能于情景相融相生的意境之中，直接察见诗人的真性情，这即是一种不隔之境界。陶诗与苏诗同为不隔之境，然而，陶诗意境是一种纯出自然的人境交融型的不隔境界，而苏诗的意境则是一种天机自运的天才型的不隔境界。从意境中情与景契合的分量来看，陶诗意境重境的表现，苏诗意境重意理的阐发，故陶诗以境胜而苏诗以意胜。

就韵味而言，陶诗的韵味，主要有两种理解，有以苏轼为代表的“奇趣”说与以范温为代表的“余意”说。陶诗“奇趣”主要表现为“反常合道”之特点。苏诗也有奇趣，但不同于陶诗奇趣源于自然天成的无心之奇，苏诗奇趣是来自于智慧，来自于诗人的天赋诗才。陶诗“余意”亦即是苏轼所言的“至味”，这种“至味”，首先表现在其诗往往能将日常生活诗化，其次还表现在其诗往往常言中含至理。而苏诗之余意韵味，特别是那种能给人以久久品味的“余味”则要少得多，也就是说苏诗有味而乏韵，这也是毋庸讳言的苏诗的缺点与不足。

第五章诗道篇，此章分三节，第一节从道统、家国两个方面论述二者的信仰危机，精神家园的丧失；就道统而言，两者分别表现为对所处时代“道丧”与“道裂”的担忧以及他们的维系道统的精神，陶渊明以退居田园安贫固穷精神实践道统精神，苏轼则以著书立说发明正道以维系道统。就家国而言，陶渊明是弃国而归家，苏轼则是舍家而报国。第二节从人生与人格两个方面，探究比较二者对生命存在的本体追索。在人生认识上，“吾生一尘，寓形空中”是二人对个体生命本质状态的共同认识。陶渊明的基本人生观是人生如尘、生寓死归，苏轼的人生观主要表现为“人生如寄”的寄寓观。“此生泰山重”重视个体生命的人本主义思想，是他们的共同人生态度。陶渊明重生主要表现在其注意保养生命上，而苏轼则表现在不杀生、养生修炼栽种果蔬上。在人格上，他们都达至圣者人格，陶渊明表现为清圣人格，苏轼为任圣人格；陶渊明表现为归鸟与菊花之人格象征，苏轼表现为飞鸿与梅花之人格象征。第三节从生命境界与心灵归属两个方面探讨二人精神家园之不同。在生命境界上，两者都已经达至尽性知天委运任化的天地境界，其不同点在于陶

渊明为乐天境界而苏轼为同天境界。在心灵归属上，陶渊明之故乡田园即是其心灵诗意栖居之地，而苏轼则以心理为本体，心之寸田尺宅即是安顿心灵之处。两位诗人皆为后人设想了一个现实的精神家园，即陶渊明之桃花源与苏轼的仇池。

注释：

1. 梁启超:《要籍解题及其读法》，《饮冰室合集》专集之七二，中华书局 1989 年 3 月版，第 9 册，第 81 页。

2.《朱光潜谈美谈文学》，人民文学出版社 1988 年 2 月版，第 50—51 页。

目 录

第三章 诗思篇

第四章 诗格篇

第五章　诗道篇

第一章　诗源篇

“江山代有才人出，各领风骚数百年”，纵观一部中国文学史，像陶渊明那样影响持久深远的诗人，是凤毛麟角少之又少的。诚如王国维所言，“一代有一代之文学。”许多著名诗人似乎都只能于某一时段得到推崇而不能长盛于身后的各个历史朝代，或只能得到少数人的认可而不能得到社会各阶层的广泛承认，陶渊明则不然，上至帝王将相（如乾隆、萧统、李纲、吴芾、辛弃疾等），下至普通士子文人乃至僧人道士，历朝历代都不乏仰慕者、效法者。郭沫若先生曾有言，“中国文学的一太半是在庄子的影响下形成的”，这话似乎可套用到陶渊明身上，即使不能说“一太半”，“一小半”当不为过誉。其实，庄子对中国文学的影响，主要还在于其道家逍遥避世的思想及其汪洋恣肆的文风，而陶渊明则以其急流勇退躬耕垄亩的生命实践，践行了道家的隐世精神，并创作了大量经典的田园诗歌垂范后世，故其对文学的影响不惟在思想而且在实践，不惟在生活而且在创作。“古今隐逸诗人之宗”，本身就隐含了这两个方面的启示意义。

对陶渊明的接受，也经历了一个先思想后创作的过程。颜延之的《陶征士诔》中虽极称道其人品，但于其诗文仅只是说“学非称师，文取旨达”而已；沈约《宋书·隐逸传·陶渊明本传》亦只是称其“少有高趣”，而无一语赞及其诗文；自萧统始，对陶渊明诗文的赏识才有所改观。“其文章不群，词采精拔；跌荡昭章，独起众类；抑扬爽朗，莫之与京。横素波而傍流，干青云而直上。语时事则指而可想，论

怀抱则旷而且真。加以贞志不休，安道苦节，不以躬耕为耻，不以无财为病，自非大贤笃志，与道污隆，孰能如此者乎！余爱嗜其文，不能释手，尚想其德，恨不同时。"（萧统《陶渊明集序》）可见，萧统对陶渊明文品人品的称赏。然而，萧统虽然如此赏识陶渊明人品并爱嗜其文，但他在编《文选》时，却只选录了九篇（诗八赋一）陶渊明作品[1]，与入选诗52首的陆机、40首的谢灵运、31首的江淹、20首的颜延之比起来，皆远远不及，可见当时诗风所尚。钟嵘的《诗品》似乎正好揭示了其中的原因，虽然钟称陶为"古今隐逸诗人之宗"，赏其"文体省净，殆无长语；笃意真古，辞典婉惬"，"风华清靡"，但终因为陶之作"为田家语"之故而仅列其为中品，列陶渊明于阮籍、陆机、潘岳、张协、谢灵运诸人之下。必须强调的是："质直自然"、"直为田家语"的诗歌，能够在"俪采百字之偶，争价一句之奇，情必极貌以写物，辞必穷力而追新"（刘勰《文心雕龙·明诗》）的齐梁时代，得到认可已经见出萧统眼光的不凡了。

争奇逐艳华美绮丽的文风盛行了两百余年，贯穿了整个南北朝，及至隋朝初年，李愕亦曾上书隋文帝，批评此种浮艳文风："江左齐梁，其弊弥甚，贵贱贤愚，惟务吟咏。遂复遗理存异，寻虚逐微。竟一韵之巧，争一字之奇。连篇累牍，不出月露之形；积案盈箱，唯是风云之状。世俗以此相高，朝廷据此擢士。禄利之路既开，爱尚之情愈笃。"（李愕《上高祖革文华书》）这种诗风延及初唐，至"四杰"和陈子昂出，才有根本的改观。整个唐朝，诗歌因为主体以追求风神情韵为主，平谈诗风虽有中唐白居易等的大力提倡和实践，但真正成为诗歌审美追求的主流意识，实要至北宋梅尧臣。因此，期间虽有初唐王绩的田园隐逸诗的出现，也只是如闻一多先生所言，王只是如"在珠光宝气的贵妇人中忽然走出一位荆钗布裙的村姑"；而盛唐的"王孟韦柳"，历来文学史家把他们当做陶渊明田园诗的继承者和开拓者，但他们的诗歌似乎主要还在于继承陶之思想和题材；中唐的白居易显然是首先继承并大力实践陶渊明平淡诗风的第一人，但其过于浅俗的诗风，似乎只得陶渊明诗之形而失去其诗之神韵，有矫枉过正之嫌。晚唐郑谷似乎对陶渊明有所偏爱，他曾有诗云："爱日满阶看古集，只应陶集是吾师。"（《读前集二首》，《云台编》卷中）但他的渊明情怀，却被国祚衰亡的哀叹和过分推崇"僧歌"的梵语磬音

所淹没。[2]

在唐诗盛极之后，宋代诗坛似乎总摆脱不了唐诗的影响，从宋初三体到江西诗派，到南宋的江湖诗派、永嘉四灵，唐人的幽灵总是徘徊在两宋诗国的天空中。"宋人生唐后，开辟真难为！"有识之士，自然要尽力开辟生新，把自己的眼光尽力地向前延伸，于是他们终于找到了迥异于唐人的陶渊明，所以，欧阳修说，"晋无文章，惟渊明归去来兮一篇而已"(《东坡志林》卷七)；梅尧臣说"作诗无古今，唯造平淡难"[3]，追求平淡而山高水深的诗风，渐渐成为宋人的理想追求。特别是经过苏轼对陶渊明人品和诗风的大力揄扬，陶渊明的形象才真正地在思想史和诗歌史上树立起来。下文首先要探讨的是对陶渊明诗歌的学习和模仿的基本方式并揭示其经历的大致过程。

概而言之，历代诗人对陶渊明诗歌的接受和体认，大致经历了模拟仿作到心领神会地自觉追和这样一个过程。从诗歌形式上看，主要有拟陶、效陶、和陶三种形式。

第一节 体式承袭——源远流长

古今诗人学习仿效陶渊明诗歌的形式应该是多种多样的，我们这里讨论的三种体式，主要是依据诗题字眼进行的分类。其中，拟陶与效陶，是不和韵的，和陶则是次步陶诗原韵的。而拟与效，本质上并无大的区别，都是模拟仿效之意。无论是拟陶、效陶还是和陶，其实都是学习继承渊明诗风以渊明为师友的表现，是对渊明诗品人品的肯定。下面分别讨论之。

一、拟陶：缘题取意

"拟，度也，从手疑声。"段注云："今所谓揣度也。"[4]度，即揣度思考义。拟作，当是揣度他人作品而模拟仿作之意。《文选》"五臣注"之刘良注云："拟，比也，比古志以明今情。""古志"为古人之志，"今情"即拟作者之情，显然，拟作一般

是模拟古人之作，又称“拟古体”，此种诗体亦见于陶渊明作品，如陶集有《拟古九首》、《拟挽歌词》三首。“诗人拟作，亦缘题取意者多。”（《四库全书总目提要》卷一百八十二）可见，拟作首先还是诗人有感于所拟诗作之内容而模拟仿作，陶集中的上述拟体诗即是如此。

拟陶诗显然属于拟古的范畴，大至而言，拟陶之作可分两种类型：一为专意模仿陶渊明特定的某一首诗的“拟陶诗”，二为有意模仿其诗体风格的“拟陶体”。现存最早的“拟陶诗”是六朝江淹（444—505）的《拟陶征君潜田居》，其诗云：

种豆在东皋，苗生满阡陌。虽有荷鉏倦，浊酒聊自适。
日暮巾柴车，路暗光已夕。归人望烟火，稚子候檐隙。
问君亦何为，百年会有役。但愿桑麻成，蚕月得纺绩。
素心正如此，开径望三益。

（《江文通集》卷四）

此诗原作为《归园田居六首》之六收在《陶渊明集》中，现在一般都以为此诗是江淹的作品，陶集乃误收，今人逯钦立的《陶渊明集》以及袁行霈的《陶渊明集笺注》都已不收此诗。据马端临《文献通考》卷二百十七记云：“《冷斋夜话》，六卷。晁氏曰：‘皇朝僧惠洪撰，多记苏黄事，皆依托也。江淹拟陶渊明诗，其词浮浅，洪既误以为真渊明语，且云东坡尝称其至到。’”连苏轼都没有发现这首诗是误收，可见此诗实已达到形神皆似的地步。确实，如果仅凭诗歌文字本身，是很难辨别其与陶诗的不同。晁君武认为此诗“其词浮浅”，似乎是有失偏颇。江淹似乎很擅长写拟古诗，严羽就曾说过“拟古惟江文通最长”的话。[5]

江淹有《杂体诗》30首，其实都是拟古诗，分别拟阮籍、左思、潘岳等30人的诗，这些诗全收在《文选》卷三十一，上面这首诗就是其中的一首。江淹另有《效阮公诗十五首》，可见，江淹最喜爱的作家似乎还是阮籍而非陶渊明。江淹此诗是第一首拟陶之作，但他并非第一个学陶的诗人，最先学习陶诗并模仿创作的是南朝刘宋之时的鲍照。

鲍照（约410—465），鲍照出身寒微，“才秀人微”（钟嵘《诗品》卷中），尝自叹“孤门贱生”、“鹑栖草泽”（《鲍明远集》卷九《解谒谢侍郎表》），故其少年即发奋好学，终成名家。鲍照特别擅长于学习古人之诗，其代表作《拟行路难》18首及《拟古》8首，皆为拟古之作。陶诗亦是其学习的榜样，其《学陶彭泽体》一诗可以说是最早的学陶之作[6]，“陶彭泽体”似乎也最先出于此。其诗云：

> 长忧非生意，短愿不须多。但使尊酒满，朋旧数相过。
> 秋风七八月，清露润绮罗。提琴当户坐，叹息望天河。
> 保此无倾动，宁复滞风波。
>
> （《鲍明远集》卷四）

此诗反映了诗人对安稳的田园生活的向往。诗人作为地方官转任各地，由于出身于下级士族而提升的机会渺茫，因此常常“叹息望天河”、“对案不能食，拔剑击柱长叹息”（《拟行路难》其六），希望能不再滞留于风波之途。此诗后六句与陶诗《庚戌岁九月中于西田获早稻》的后数句“山中饶霜露，风气亦先寒。……盥濯息檐下，斗酒散襟颜。……但愿长如此，躬耕非所叹”语意非常相似。鲍诗语言风格也平淡自然，很具陶诗风采。当然，诗中强烈的忧愤意识也正是鲍照的本色。鲍照只比陶渊明稍晚而已经有意识开始学习陶诗，可见渊明诗歌在当时就有一定的影响了。

以拟陶为诗题，江淹而下，再见于宋代梅尧臣（1002—1070）的《拟陶潜止酒》和《拟陶体三首》。梅尧臣后人尊之为“宋诗之祖”，清人叶燮说：“开宋诗一代之面目者，始于梅尧臣、苏舜钦二人。”[7] 清沈德潜亦说：“宋初台阁唱和，多宗义山，名‘西昆体’。梅圣俞、苏子美起而矫之，尽翻窠臼。”[8] 可见梅尧臣在宋代诗歌发展史上举足轻重的地位。梅尧臣对陶渊明其人及其平淡诗风是极为推崇的，他曾有诗云：“诗本道情性，不须大厥声。方闻理平淡，昏晓在渊明。寝欲来于梦，食欲来于羹。”（《宛陵集》卷二十四《答中道小疾见寄》）这首诗不但表明了梅尧臣的诗学观，而且表明他对陶渊明的痴迷程度已经是非常之深了，以至于“昏晓在渊明”，

连吃饭睡觉都见到渊明的身影。下面我们来看其四首拟陶诗。首先看其《拟陶潜止酒》：

多病愿止酒，不止病不已。止之惧无欢，虽病未宜止。
且欲止人事，事止不经耳。次诵止足言，行当止田里。
田里止谁亲？止乐山水美。既止何所助，唯酒与止喜。
以言止不止，未必止为是。止酒傥不瘳，枉止徒可耻。
止亦随化迁，不止等亦死。慎勿道止酒，止酒乃君子。

（《宛陵集》卷十二）

此诗20句，100字，句数和字数与陶渊明《止酒》诗完全相同。诗题虽是“止酒”，但正如陶渊明原诗一样，并不仅言止酒。二诗都是因病而想到止酒，但陶云“徒知止不乐”、“止酒情无喜”，“始觉止为善，今朝真止矣”；梅说“既止何所助”、“止之惧无欢”，“慎勿道止酒，止酒乃君子”，都表现出了对止酒的矛盾的态度。都由止酒而想到人生之至乐，陶诗云：“坐止高荫下，步止荜门里。好味止园葵，大欢止稚子。”梅亦说：“次诵止足言，行当止田里。田里止谁亲？止乐山水美。”诗人各自的思想旨趣，实已昭然若揭。从语言形式上看，两诗基本都采用陈述句式，两诗相应句子的节奏也基本相同。可见，此诗确是一首不折不扣的拟作。再看梅尧臣《宛陵集》卷二十四的《拟陶体》三首：

其一 手问足

共生一体中，出处常相并。所动辄有迹，何不择地行？
履舄虽可蔽，步武岂无声？尝思汝为玉，请刖见直诚。

其二 足答手

上下各有分，同质实异支。要用固尔先，当念扶我危。
我刖尔独安，何以幸华夷？且愿缩袖间，操执自有时。

其三 目释

我居元首间，分并日月光。左右各照曜，盲一岂相妨？

尚恐有所瞖，独见不能强。嗟尔手与足，何为欲竞伤！

捉驰自有职，勿使心悲凉。

此三首诗系拟陶渊明的《形影神》(形赠影、影答形、神释）三首，显然，梅的拟诗也如陶诗一样是寓言式的借物说理诗，从诗题即可见出两者内容的区别，陶诗的“形影神”显然较梅诗的“手足目”更为高明。陶借形影神的对话，表达了人当超脱功名享受、委运任化的观点；形影神本身就具有形下形上的性质，它们各自的观点也正是反映了由形下生命实践的思考到形上精神分析的过程。而梅尧臣的手足目的设定及其对话，显然体现不出这种思维的层次和深度，从梅诗的内容上看，目之释仅仅只是“嗟尔手与足，何为欲竞伤！捉驰自有职，勿使心悲凉”，要手与足各司其职不要两败俱伤而已，根本没有涉及到形上本体意义的追索。其次，从两组诗的形式上看，首先，陶诗分别为 16 句 80 字、16 句 80 字、24 句 120 字，而梅诗分别是 8 句 40 字、8 句 40 字、10 句 50 字，句数字数相差甚远，虽然这并不是区分优劣的标准，结合上面的内容的分析，至少说明梅的这三首拟诗并不是其着力之作。当然语言风格上，确是继承了陶诗的平淡的特点，甚至有点平滑浅俗，体现了梅诗的本色。

虽然梅集中还有拟其他古人的诗作，如《宛陵集》卷十二中就还有拟宋之问、拟李益、拟杜甫、拟韦应物等人诗，但梅显然对陶渊明似乎更情有独钟，他曾说“唯师独慕陶彭泽”(《宛陵集》卷九《答新长老诗编》)，他是真的要“吾将效陶公”(《宛陵集》卷三十六《栖烟鸟》)，故才能“昏晓在渊明”，从以上梅尧臣的拟陶诗我们可以看出，梅是刻意学习陶的平淡诗风的，因为缺乏陶渊明那种躬耕垄亩的生活实践及其委运任化逍遥人生的生命境界，故其并不能真正学到陶诗之风神。由于梅尧臣诗坛的特殊地位，故他所倡导的平淡诗风及其对陶渊明诗歌的重视，必对后来宋诗风格的形成以及陶学的兴起有重要的推动作用。

梅尧臣之后，拟陶诗之作时见于文人集子，如南宋真德秀《西山文集》卷

三十六有《跋黄瀛甫拟陶诗》一文，这说明黄所作拟陶诗当亦不少。其后见于载集的还有金代赵秉文《滏水集》卷五《拟陶和许至忠》二首，明代王洪《毅斋集》卷三《拟陶彭泽》一首、陆深《俨山集》卷六《闲居拟陶》一首、《御选明诗》卷三十冯大受《拟陶杂诗》一首、卷三十三有《旦山避暑拟陶》二首，卷三十五录有陆卿子《拟陶》一首、朱彝尊编《明诗综》卷八十九录释梵昙曜《拟陶》一首、黄虞稷《千顷堂书目》卷二十二记载有清陈大濩《拟陶诗》四卷、呙文光《拟陶诗》一册（不记卷数），等等。

二、效陶：专意仿效

"效，象也，从攴交声。"段注云："象当做像，像，似也。"[9] 从效字本义来看，似乎更重视事物形象之模拟仿效。效作并不像拟作有专门的拟古体，故效作当更有针对性的，是特意学习仿效之作。效陶诗，顾名思义即是模拟仿效陶渊明之诗。从现存文献来看，"效陶诗"最早的作品是盛唐崔颢《结定襄狱效陶体》诗。崔颢（？—754），汴州人，开元十一年登进士第。崔颢在当时是一位享有大名的诗人，其《黄鹤楼》诗，乃至令李白为之搁笔[10]，严沧浪评之为唐人七言律诗第一[11]，足见崔颢才气。下面先看崔颢的这首效陶诗：

我在河东时，使至定襄里。定襄诸小儿，争讼纷城市。
长老莫敢言，太守不能理。谤书盈几案，文墨相填委。
牵引市井翁，追呼田家子。我来折此狱，五听辨疑似。
小大必以情，未尝施鞭棰。是时三月暮，遍野农耕起。
里巷鸣春鸠，田园引流水。此乡多杂俗，戎夏殊音旨。
顾问边塞人，劳情曷云已。

（《全唐诗》卷一百三十）

从诗题中"结定襄狱"四字即可见出此诗似乎与隐居田园的陶渊明有点不伦不

类，诗歌的内容主要是叙述诗人到定襄理案的经过并结以叙写当地暮春农村田园风俗。显然，诗人的出使定襄结狱的使官身份及其生活，是和陶渊明退居避世的隐居生活迥异其趣的，故此诗的效陶，主要是效陶之语言风格和叙事方式。此诗明白浅易，全用赋体，正是陶渊明诗歌通常采用的抒写方式。可见崔颢虽言效陶，其实主要是效其诗体之形而非神。全不顾其神而仿效其形，这同样可见出崔颢对陶诗的认可角度。

盛唐诗人对陶渊明的接受，呈现出了一种极为有趣的现象。孟浩然、王维是公认的陶渊明田园诗的继承人，在处世方式上，他们把陶渊明当做一个隐士的榜样而加以仿效，一个是“尝读《高士传》，最嘉陶徵君”（孟浩然《仲夏归南园寄京邑旧进》），一个是“酌醴赋归去，共知陶令贤”（王维《送六舅归陆浑》）；在创作上他们虽然继承陶渊明的山水田园题材，但他们的诗作中竟然没有一首所谓的“拟陶”、“效陶”之作。在语言风格上，也完全不同于陶渊明的平淡朴实诗风，特别是王维，甚至还曾对陶渊明的人格加以批评。[12] 倒是以边塞诗著称的崔颢有效陶之作，且确实是学习陶渊明的语言风格。

中唐时，对陶渊明的接受掀起了一个小小的高潮，著名诗人韦应物、柳宗元、白居易等都曾心慕陶渊明，并学习仿效其诗歌创作。“韦柳”为“王孟”之后唐代田园诗的代表人物，社会的变迁生活的动荡，使得他们更能认识到陶渊明人格的可贵，故他们的山水田园诗也更能深得陶渊明诗歌的真谛。

韦应物（737—792），长安人（今陕西西安），因曾出任苏州刺史，故世称韦苏州。“安史之乱”后的韦应物，彻底改变了早年“少事武皇帝，无赖恃恩私。身作里中横，家藏亡命儿。朝持樗蒱局，暮窃东邻姬。司隶不敢捕，立在白玉墀”（《逢杨开府》，《韦苏州集》卷五）的豪横放浪生活，变得“心同野鹤与尘远，诗似冰壶彻底清”（《赠王侍御》，《韦苏州集》卷二），作诗也“高词弃浮靡”（《赠丘员外》《韦苏州集》卷三）、“文翰洒天机”（《赠别河南李功曹》《韦苏州集》卷四）。《四库提要》评其诗云：“其诗七言不如五言，近体不如古体，五言古体源出于陶而镕化于三谢，故真而不朴、华而不绮。但以为步趋柴桑，未为得实。如‘乔木生夏凉，流云吐华月。’陶诗安有是格耶？”从以上可见韦应物晚年确实是曾潜心学习过陶渊明其人

其诗的。韦诗明言效陶的有两首诗:《与友生野饮效陶体》、《效陶彭泽》，两诗都见于《韦苏州集》卷一：

与友生野饮效陶体

携酒花林下，前有千载坟。于时不共酌，奈此泉下人。

始自玩芳物，行当念徂春。聊舒远世踪，坐望还山云。

且遂一欢笑，焉知贱与贫。

效陶彭泽

霜露悴百草，时菊独妍华。物性有如此，寒暑其奈何。

掇英泛浊醪，日入会田家。尽醉茅檐下，一生岂在多。

前诗显然受到陶诗《诸人共游周家墓柏下》(感彼柏下人，安得不为欢？) 和《归园田居》其四 (试携子侄辈，披榛步荒墟) 的影响，后诗则是仿效陶渊明《饮酒》其一 (荣衰无定在，彼此更共之)。两诗都是感时伤逝，故言当“尽醉茅檐”、“且遂欢笑”，诗格语平句直，全用赋体，语似意到，确实形神都酷似陶诗。宋人周紫芝《竹坡诗话》云:“古今诗人多喜效渊明体者，如和陶诗非不多，但使渊明愧其雄丽耳。韦苏州云:‘霜露悴百草……’，非惟语似而意亦大似，盖意到而语随之也。”[13]

韦应物擅长于学习古人长处，其诗得陶渊明之古淡、灵运之工细、王维之空灵，五绝和五古，已臻化境，这与其晚年对陶渊明的心摹手追是分不开的。

柳宗元 (773—819) 是与韦应物齐名的山水田园诗人，作为“贞元革新”著名的“八司马”之一，先后被远贬永州、柳州，成为贬谪文学的代表人物。其诗歌亦效法陶渊明，能“发纤浓于简古，寄至味于淡泊”(苏轼《书黄子思集后》)，诗风闲雅简淡，“极似陶渊明”(苏轼《题柳子厚诗》)。《竹庄诗话》卷八引韩子苍语云:“渊明诗惟韦苏州得其清闲，尚不得其枯淡，柳州独得之，但恨其少遒尔。柳诗不多，体亦备众家，惟效陶诗是其性所好，独不可及也。”可见柳宗元诗风效陶并取得很高成就，已得到古人的公认。如《柳河东集》卷四十三有《田家三首》、《饮酒》、《渔

翁》等诗作，都可以明显看出受到陶渊明诗风的影响。但由于其集中没有以拟陶、效陶为题的诗作，故我们只好忍痛割爱，不加讨论了。

在唐代诗人中，白居易是第一个大力赞陶并着力仿效其诗风的著名诗人。元和十年(815)，44岁的白居易因越职言事而被再贬为江州司马，这是白居易一生的转折点，自此后其思想和诗风大变。早年的那个“有阙必规，有违必谏，朝廷得失无不察，天下利病无不言”(《新唐书·本传》)、“篇篇无空文，句句必尽规”(《寄唐生》,《白香山诗集》卷一)的朝廷铮臣一变而为“面上灭除忧喜色，胸中消尽是非心”(《咏怀》,《诗集》卷十六)、“宦途自此心长别，世事从今口不言”(《重题》,《诗集》卷十六)明哲保身的江湖散官，他卜居庐山香炉峰下，潜心炼丹修炼，自号香山居士。白居易还把陶渊明作为自己人生的三位老师之一[14]，江州离陶渊明的故居浔阳柴桑不远，于是，白居易得以经常拜访陶渊明故居，寻访其遗踪。白居易自己的诗文中有对当时情景的记叙。《白香山诗集》卷七有《访陶公旧宅并序》记载了其寻访陶渊明遗踪的情形:“予夙慕陶渊明为人，往岁渭上闲居，尝有效陶体诗16首。今游庐山，经柴桑，过栗里，思其人，访其宅，不能默默，又题此诗云。”

白居易毫不演饰地表达了自己对陶渊明的钦慕，他曾自称“异世陶元亮”(白居易《醉中得上都亲友书》)，以陶渊明后身自居。公开宣称“应须学取陶彭泽，但委心形任去留”(白居易《足疾》)，“吾爱陶彭泽，文思何高玄”(《题浔阳楼》)，“每读《五柳传》，目想心拳拳”(《访陶公旧宅》)。他还创造性地发展了陶渊明的隐逸思想，提出了“中隐”的生活方式[15]，他认为人生进退两难，不如选择“似出复似处”的“中隐”方式，这样既解决了隐居生活的物质匮乏又解决了仕宦生活的精神煎迫，可谓两全其美。他“嗜诗有渊明”(《北窗三友》,《白香山诗集》卷二十九)，其学陶的代表作《效陶潜体》16首(《白香山诗集》卷五)，可以说是效陶的典型之作，从上述序文可知，这16效陶诗是白居易41岁丁母忧闲居渭村时的作品。今选其五首及其诗序并列如下：

效陶潜体诗十六首并序

余退居渭上，杜门不出。时属多雨，无以自娱，会家醖新熟，雨中

独饮，往往酣醉终日不醒，懒放之心弥觉自得，故得于此而有以忘于彼者，因咏陶渊明诗，适与意会，遂效其体，成十六篇，醉中狂言，醒辄自哂，然知我者亦无隐焉。

其一　不动者厚地，不息者高天。无穷者日月，长在者山川。松柏与玄鹤，其寿皆千年。嗟嗟群物中，而人独不然。早出向朝市，暮已归下泉。形质及寿命，危脆若浮烟。尧舜与周孔，古来称圣贤。借问今何在，一去亦不还。我无不死药，万万随化迁。所未定知者，修短迟速间。幸及身健日，当歌一樽前。何必待人劝，持此自为欢。

……

其三　朝饮一杯酒，冥心合元化。兀然无所思，日高尚闲卧。暮读一卷书，会意如嘉话。欣然有所遇，夜深犹独坐。又得琴上趣，安弦有余暇。复多诗中狂，下笔不能罢。唯兹三四事，持用度昼夜。所以阴雨中，经旬不出舍。始悟独往人，心安时亦过。

……

其五　朝亦独醉歌，暮亦独醉睡。未尽一壶酒，已成三独醉。勿言饮太少，且喜欢易致。一杯复两杯，多不过三四。便得心中适，尽忘身外事。更复强一杯，陶然遗万累。一饮一石者，徒以多为贵。及其酩酊时，与我亦无异。笑谢多饮者，酒钱徒自费。

……

其八　家酝饮已尽，村中无酒沽。坐愁今夜醒，其奈秋怀何？有客忽叩门，言语一何佳。云是南村叟，挈榼来相过。且喜樽不燥，安问少与多。重阳虽已过，篱菊有残花。欢来苦昼短，不觉夕阳斜。老人勿遽起，且待新月华。客去有余趣，竟夕独酣歌。

……

其十二　吾闻浔阳郡，昔有陶征君。爱酒不爱名，忧醒不忧贫。尝为彭泽令，在官才八旬。啾然忽不乐，挂印着公门。口吟《归去来》，头戴漉酒巾。人吏留不得，直入故山云。归来五柳下，还以酒养真。人间荣

与利，摆落如泥尘。先生去已久，纸墨有遗文。篇篇劝我饮，此外无所云。我从老大来，窃慕其为人。其他不可及，且效醉昏昏。

……

这16首诗从诗序可知主要是仿效陶渊明的《饮酒》20首的作品。从以上所选诗歌来看，其思想内容、表达方式以及语言风格上，无不酷似渊明诗歌。特别是第12首，非常生动传神地描绘了陶渊明“口吟《归去来》，头戴漉酒巾”的逍遥隐士形象，世间流传着的陶渊明像，正是这样一幅超脱名利的隐者形象。不难看出，白居易的效陶诗虽然酷似渊明诗歌，但其本色亦是掩饰不住伤浅伤俗、缺乏陶诗的古朴淳厚的韵味。但无论怎样，白居易应该算是后代与陶诗风格最为接近的诗人。元好问就曾说过，“陶渊明，晋之白乐天”（元好问《论诗绝句三十首》其四自注）；清人马星翼也认为：“陶诗以自然为贵，谢诗以雕镂为工，二家遂为后世诗人分途。王、孟、韦、储多近于陶，至香山极矣。”[16] 诚如其言，中国诗歌的雅俗分途，追其源头，确当自渊明与谢客始，而白居易的“童子解吟”、“胡儿能唱”的浅俗诗风，亦是把陶渊明平淡诗风推到了极致。

白居易对陶渊明诗文的学习，不仅只有这《效陶体十六首》，另外，像模仿《归园田居》的《归田三首》（《白香山诗集》卷六）、模仿《形影神》的《自戏三绝句》（《心问身》、《身报心》、《心答身》，《白香山诗集》卷三十五）以及模仿《五柳先生传》的《醉吟先生传》（《白氏长庆集》卷七十）等，都是典型的效陶之作。据学者统计，在现存的白居易作品中，有陶渊明印记的有150余篇[17]，其实，这样的统计是很难准确地表现陶对白居易的影响的，如宋人方勺曾说过：“白乐天多乐，诗二千八百首，言饮酒者九百首。”[18] 这900首诗歌，虽然不能说都是受到陶渊明的影响，但其创作的动机及诗歌所表现的人生方式的追求，不能说与陶渊明不无联系。

除后来的和陶诗以外，白居易的16首效陶诗是所有学陶之作里数量最多的。白居易对陶渊明其人其诗的学习模拟，可以说是陶渊明接受史的第一个高峰，虽然其影响远不及后来苏轼掀起的学陶高潮，但白居易平淡浅易诗风本身对宋人平

淡美学观的形成，实有奠基性的作用，且白居易的人品和诗品亦曾对苏轼有较大的影响，因此白之崇陶应该说对后来苏轼当是不无启迪的。

白居易之后，效陶之作并不多见，据笔者查阅所见，主要的还有如下一些作品：唐人还有刘驾《效陶》一首（《全唐诗》卷五百八十五》），晚唐的司马扎《效陶彭泽》一首（《全唐诗》卷五百九十六），曹邺《曹祠部集》卷二有《山中效陶》、《田家效陶》二首；宋人刘敞《公是集》卷十五有《效陶潜体》一首，韩维《南阳集》卷六《效陶呈景仁》一首，宋释文珦《潜山集》卷四有《效陶四首用葛秋岩韵》一首；元叶颙《樵云独唱》卷五有《闲居效陶体》一首，戴良《九灵山房集》卷二《山居稿第二》有《丁酉除夕效陶体》一首；明代童冀《效陶彭泽》一首（《御选明诗》卷十九），汪衢《独饮效陶》一首（《御选明诗》卷二十六），林鸿《鸣盛集》卷一有《春日同诸生野饮效陶体》一首，胡奎《斗南老人集》卷一《效陶》一首，胡俨《颐庵文选》卷下有《拟饮酒效陶渊明十首》、《赋贫士效陶渊明二首》，何乔新《椒邱文集》卷二十一有《田家即事效陶彭泽》一首；清代朱彝尊《曝书亭集》卷二十一有《桥下小轩对菊效陶》一首，章珍《赠所知效陶体》一首（胡文学《甬上耆旧诗》卷五），乾隆皇帝《东园观麦效陶潜体》两首、《观稼效陶潜体》一首。

值得一提的是乾隆竟然也有效陶诗，很值得特别拈出加以欣赏。

东园观麦效陶潜体

敕几有余暇，驾言往东园。东园岂徒往，藉因二麦观。冬雪虽非优，春雨实渥焉。夏孟兹逮仲，快霖时复延。所以来牟景，大异常年看。吐穗硕且长，如油绿颖攒。蓄目宁不欣，未敢心即宽。必待饼饵成，庶济吾民餐。

去岁畿辅涝，百方勤赈济。所赖青黄接，麦收最要计。实颖忽在眼，实栗企满志。铚艾尚有待，廑念犹未置。此后晴雨时，登秋庶可遂。早作而夜思，急务惟兹事。遊观亦在兹，奚待范云对。萧缅称谠言，益可验其世。

（《御制诗四集》卷六）

观稼效陶潜体

暑雨山蹊泞，半月未命驾。快晴四五天，地干潦亦泻。乘闲策玉骢，原田试观稼。禾黍胥怒生，吐穗高低亚。日暄与露润，秀实西成迓。乃知向所忧，先事失酝藉。然总未虚掷，看此与与乍。秋熟期尚遥，忞哉吾犹怕。

（《御制诗四集》卷十五）

乾隆皇帝是“康乾盛世”的创造者之一，是历史上年寿最长的皇帝，在位六十年，乾隆能够长久在位并享长年，这与他的学识修养是分不开的。乾隆对陶渊明的赏识，似乎很能说明此问题。一个富贵极处的皇帝与一个隐居破庐穷至乞食的隐士，完全是人类身份的两个极端。但他们却也有精神追求上的一致之处，这不能不引发我们对人生命运的深深思索。

第一首诗写仲夏往东园观麦，诗分三段，第一段四句，写自己抽空往东园并非游玩而是去观看麦子的长势；第二段中间六句，前四句交代去岁虽然冬雪不丰但今年充沛，夏季来临又霖雨常至，故庄稼收成当不会受到冬雪不丰的影响；后两句写今年观麦要不同往年；末段六句，叙说现在看到麦穗又大又长，整片麦地绿油油麦穗万头攒动，但还不能高兴过早，必须等到丰收以后，吃到甘美的饼饵才能放心，到那时，或许就不必要为今年老百姓的生活担忧了。此诗把一个一国之主关切老百姓收成的心理，写得跌宕起伏，真切地反映了乾隆为民分忧的心理。

第二首是紧承第一首而作，写去年京畿涝灾，国家百方赈济，今年眼看麦穗已丰硕，故当早作计划，不必等待臣子奏对之后。“早作而夜思，急务惟兹事”，一个忧国忧民的君主形象昭然可见。

第三首大意和第一首差不多，仍然是写自己心里不踏实、担忧庄稼不能丰收的心情。

害怕自然灾害，担忧庄稼收成，期盼庄稼丰收，这应该是上至君王下至普通百姓的共同心理吧。这三首诗，写法上全用赋体，一气而下，语言明白如话，确实是有陶渊明诗平淡自然之风格。

乾隆不但有效陶诗，而且还有两首和陶诗，《御制诗三集》卷七十二有《和陶二首用其韵兼效其体》，其一为《和陶咏贫士》，另一首为《和陶读山海经》[19]，除此之外，乾隆还有《和钱陈群田园杂兴十首书以赐之》(《钦定南巡盛典》卷五)、《过嘉兴再和钱陈群田园杂兴十首》(《钦定南巡盛典》卷九)、《三和钱陈群田园杂兴诗十首》(《钦定南巡盛典》卷十三)，这是乾隆下江南入浙江后，三和退居林下的故老钱陈群之作。《四时田园杂兴》本是宋范成大的一组著名的田园诗。乾隆皇帝竟然一和再和乃至三和，其诗数量至三十首，这既表现了乾隆皇帝对这位退居大臣的特别赏识，也至少说明身为帝王的乾隆内心也曾有对田园闲居生活的向往之情。另据《陶渊明集》之“四库提要”所记，乾隆还亲自校定《渊明集》，并指出“四八目”等篇为伪作：“今四八目已经睿鉴指示，灼知其赝，别著録于子部类书而详辨之。其五孝传，文义庸浅，决非潜作，既与四八目一时同出，其赝亦不待言，今并删除。惟编潜诗文仍从昭明太子所定，厘为八卷，虽梁时旧第今不可考，而黜伪存真，庶几犹为近古焉。”

从上述分析来看，大至而言，拟陶之作，以模拟陶诗之精神意境居多；效陶之诗，以效法陶诗之写法、语体为多。拟陶之作，多拟陶诗之神；效陶之诗，多效陶诗之形。当然，这也不是绝对如此。

三、和陶：精神寄托

和陶诗的出现表明对陶渊明的接受进入了一个新的时期，换言之，和陶诗的大量出现，标志了陶渊明接受高潮期的到来，标志了陶渊明在中国诗歌史、文学史上的地位的真正确立。与拟陶体、效陶体诗作不同的是：第一，和陶诗的出现较晚，直至北宋中后期才出现；第二，和陶诗属于唱和诗，不同于一般的模拟仿效之作；第三，和陶诗是和韵之诗，又不同于以往一般的和意不和韵之唱和诗，它必须依步原诗韵脚，是一种特殊的唱和诗；第四，和陶诗自苏轼首开风气以后，蔚为大观，成为了诗坛的一片新开垦的园地，其创作的数量、频率皆远远超过另外两种学陶诗体。

1. 唱和诗与和陶诗

《说文解字》云:“唱，导也。和，相应也。”《礼记·乐记》有云“倡和清浊”，孔颖达疏为:“先发声者为倡，后应声者为和。”唱和之风，在中国诗歌里，可谓源远流长。中国诗歌原本诗乐一体，故唱和之风很早就盛行。《尚书·尧典》中就有“八音克协”、“神人以和”、“百兽率舞”的动人场景的描述，《诗经·郑风·萚兮》也有：“叔兮伯兮，倡予和女”、“叔兮伯兮，倡予要女”的记载。以上的记载虽然讲的主要是音乐，但唱和诗风的起源与此亦不无关系。

《古诗类苑》卷六十八专列“唱和”类[20]，该类诗中首列“赓歌三章”，次列“卿云歌三章”[21]，然后就是有署名的和诗，依次分别是陶渊明五首，徐勉、萧琛、鲍照、颜延之各一首，庾信四首。《尚书》中所记的这两处君臣唱和情形，一唱一和，真是其乐融融。可见，唱和之风，历史之悠久。陶渊明五首和诗是《和刘柴桑》、《和胡西曹示顾贼曹》、《岁暮和张常侍》、《和郭主簿二首》，其实陶集中的两首《答庞参军》诗，也应算作唱和诗。在此，我们首先必须明确几个概念，什么是唱和诗、和韵诗以及和陶诗？它们的相互关系怎样。

唱和诗，即是互相酬唱之诗，一般是先有唱诗后有和诗。从中国诗歌史来看，往往是原唱之诗不存而只留下和诗，如上述陶渊明的和诗即是如此。故唱和诗有时也只称和诗。日本僧人遍照金刚的《文镜秘府论》一书“地卷·八阶”一章中就专列“和诗”一门，其文曰:“和诗阶。……染墨之辞不异，述怀之志皆同，彼此宫商，故称相和。”[22]《文镜秘府论》是一部专论我国南北朝至中唐骈俪文学的批评专著。它保留了许多珍贵的文学资料，其对“和诗”特点的概括，很值得我们注意。“染墨之辞不异，述怀之志皆同”，说的是唱和诗的语言与内容上的相关性，一般要辞似意同;“彼此宫商”则是要求和诗与唱诗在声韵上应该有所区别。这一条似乎并不符合后来唱和诗发展的实际情况，因为后来的和诗不但不“彼此宫商”，而且还完全次步原韵。从现在能看到的中唐以前两组著名的和诗来看，《文镜秘府论》的“彼此宫商”的观点还是正确的。[23]

唱和诗根据是否和韵又可分为和韵诗与不和韵诗，根据其所和唱诗的作者情况可分为和今人诗与追和古人诗。和陶诗属于和古人诗。

中唐以前，唱和诗一般是不和韵的，和韵诗起自中唐元稹、白居易。[24] 诗歌史上著名的"元和体"，其一个重要的特征就是次韵酬唱。元白的这种互相次韵酬唱的诗歌，在当时影响很大，据元稹《白氏长庆集序》云："巴蜀江楚间洎长安中少年，递相仿效，竞作新词，自谓为'元和诗'。"且其影响不只是风靡一时，而且自此以后，次韵酬唱之风可谓长盛不衰，晚唐的"皮陆"、宋代的"西昆酬唱"、苏门师徒的唱和，都是其影响的极为典型的代表。正如清人贺贻孙所言："自元、白及皮陆诸人以和韵为能事，至宋而始盛，至今踵之。"[25]

和韵诗又可分为几种，有依韵、次韵、用韵。依韵即用原诗所用韵部，不必同其所用韵字；次韵是袭用原诗韵字，并依其次序；用韵是用其韵字但不必依其次序。关于和韵诗的这些区别，古人说之甚详，如宋人刘攽《中山诗话》云："唐诗赓和，有次韵先后无易、有依韵同在一韵、有用韵用彼韵不必次，吏部和皇甫《陆浑山火》是也，今人多不晓。"[26] 明代徐师曾说得更清楚，其《文章辨体》"序说"中认为，和韵诗有三体："一曰依韵，谓同在一韵中而不必用其字也。二曰次韵，谓和其原韵而先后次第皆因之也。三曰用韵，谓用其韵而先后不必次也。"[27]

唱和诗一般是亲朋师友之间的互相唱和，故唱和通常是发生在同时代人之间的，但自唐代始就有追和古人师的情况。如中唐著名诗人李贺集中就有两首追和前代古人的作品，一是《追和柳恽》(《全唐诗》卷三百九十)，一是《追和何谢铜雀妓》(《全唐诗》卷三百九十二)，柳恽、何逊都是南朝齐梁时期著名的诗人，从李贺的和诗与原唱诗来看，两诗都是和意不和韵的。[28] 另外还有追和同时代已逝之人的，如《全唐诗》卷四百七十五有李德裕《追和太师颜公同清远道士游虎丘寺》、卷六百九有皮日休《追和虎丘寺清远道士诗》，颜公指颜真卿是盛唐开元天宝年间著名书法家，而李德裕是中唐有名的宰相兼诗人，皮日休是晚唐著名诗人，这是追和同时代诗人的典型例子，李与皮的和诗都是没有依和原韵的。

追和古人之诗，在宋代以前是很少见的，自苏轼大规模地和陶诗之后，追和前人诗作也渐成一个诗坛常见现象。和陶诗，顾名思义即是和陶渊明的诗歌，上文已经提到，和陶诗是一种特殊的唱和诗，它不但和韵而且是次韵，并是追和古人之诗。一般认为，和陶诗起始于苏轼，这并不一定如是。(此问题下节有详论。)

但是，和陶诗闻名于苏轼并自苏轼首开风气却是不争之事实。

2. 历代和陶诗概况

关于和陶诗的情况，袁行霈先生的《论和陶诗及其文化意蕴》一文已有较详细的论述，[29] 袁先生是国内研究陶渊明的专家，袁先生此文对和陶诗的发生发展及其在各个时期的创作概括、特点都有论述，为后来研究和陶诗的学者提供了一份大纲式的材料，也因为有了袁先生的研究成果，故本书只是对有关宋代和陶诗的情况在袁先生的基础上作一些补充工作。

和陶诗是苏轼晚年诗歌创作的一种大胆的尝试和创新，自宋哲宗元祐七年（1092）苏轼 57 岁知扬州时创作《和陶饮酒二十首》开始，直到宋徽宗元符三年（1100）65 岁的苏轼离开海南儋州止，整整八年的时间，其和陶诗的创作历经了他晚年贬谪生活的整个过程。苏轼和陶诗创作，是其后期诗歌风格以及思想升华的标志，这已经是学界公认的事实，故对苏轼和陶诗的研究，对于研究苏轼的思想、创作乃至对于宋代平淡诗风特征的形成，皆有极大的帮助。苏轼不但自己大力创作和陶诗，而且还要求苏辙、晁补之、张耒等亲友弟子也跟着自己创作和陶诗，于是使得和陶成为当时诗坛风气。宋人邹浩编的《坡门酬唱集》里就专录了苏轼及坡门弟子苏辙、秦观、张耒、晁无咎们的和陶诗（包括《和陶归去来兮辞》在内）共 127 首。下面笔者把宋代和陶诗的作者和篇数列一个简表（只列 5 首以上的作者），以见宋代和陶诗的一些基本情况：

宋代和陶诗表

	作者	诗文集名	诗见卷数	首数
1	苏轼	苏轼诗集	35、39—43	108
2	苏辙	栾城后集	1、2、5	43[30]
3	晁补至	鸡肋集	4	20
4	张耒	柯山集	7	18[31]
5	李彭	日涉园集	1、2、3、4	18
6	程俱	北山集	6	6[32]

	作者	诗文集名	诗见卷数	首数
7	李纲	梁溪集	12、13、15、20、21、22	74[33]
8	张九成	横浦集	3	6[34]
9	吴芾	湖山集	1	42
10	陈造	江湖长翁集	2、3、4、6	34
11	滕岑	滕元秀诗集	1	20[35]
12	赵蕃	乾道稿、淳熙稿	乾道稿卷上、淳熙稿卷2、4	12
13	王阮	义丰集		6
14	叶茵	顺适堂吟稿		10[36]
15	刘黼	蒙川遗稿	1	7[37]
16	黄文雷	看云小集		5[38]
17	方回	桐江续集	5、9	23
18	牟巘	陵阳集	1、2	10
19	俞德邻	佩韦斋集	3	21
20	戴表元	剡源文集	27	8

据笔者查阅统计，宋代和陶诗作者共约46人，和陶诗约共530首。[39] 特别值得一提的是著名的抗金将领曾做过宰相的李纲，也酷嗜陶诗，他是除苏轼以外宋代和陶诗作最多一位。除了上述诗人外，另外著名诗人如陈与义有和陶诗三首，著名理学家朱熹、张栻也各有和陶诗两首。另外如果加上秦观、李之仪、惠洪、杨万里等14位只作了和陶渊明《归去来兮辞》而没用和其诗的作者也算上，则确知的宋代和陶之诗人达60人之多。这些还只是有和陶之作流传下来的诗人，而作了和陶诗赋而没有流传下来的作者肯定还有不少。

宋以后，和陶诗的创作更为繁荣。元代历时较短，虽然和陶诗人不多，见于记载的只有七位诗人，但和陶诗作亦不少，达到264首。其中郝经达118首、刘因也有76首之多，其和陶之热情似乎比宋人更甚。另外，金国也有诗人写作和陶诗，下面亦列表以明之。

元代和陶诗表

	作者	诗文集名	诗见卷数	首 数
1	刘因	静修集	2	76
2	戴良	九灵山房集	2	51
3	郝经	陵川集	6、7	118
4	吴莱	渊颖集	4	7[40]
5	安熙	默庵集	1	8
6	王恽	秋涧集	2、5	3
7	王琫	宛陵群英集	1	1
8	赵秉文	滏水集	4	35
9	刘从益	蓬门先生集		6[41]

上表中的后两位诗人是金国诗人。另元诗人汪克宽《环谷集》卷二有《和陶靖节归去来辞》、《又和陶渊明归去来辞别曹仲杰昆玉》两篇。

明清两代，和陶诗人更多，和陶诗的数量也极大，正如袁行霈先生所言，再想对其做出一个完整的统计，已经非常困难了。[42] 明清两代和陶有两个突出的特点：一是有不少诗人的和陶诗单独成卷甚至单独成书，如明代李贤的《古穰集》卷二十三、二十四，黄淳耀《陶庵集》卷十六全是和陶诗，陈良谟有《和陶小稿》一册，祝枝山有《和陶饮酒诗》一册；清代的姚椿有《通艺阁和陶集》三卷，孔继崃《心向往斋集》卷十四等亦全是和陶诗；二是有些诗人专力和陶，几乎是遍和陶诗，如明代的李贤有和陶诗 124 首，李贤几乎是按陶集次序从头至尾全和了一遍，只有《形影神》三首无和，像《归园田居》第六首、《问来使》、《四时》等诗皆有和作。清代的钱陆灿、孔继崃、舒梦兰分别有和陶诗 134 首、126 首、100 首。其中，钱陆灿的《圆沙和陶诗》一卷，共收和陶诗 59 题 134 首，是历代和陶诗人中和陶之作最多的一位，无论和陶诗的题数还是首数都是最多的。[43] 这个数字还不包括《时运》(四章)、《劝农》(六章)、《停云》(四章)、《答庞参军》(六章) 之诗内之"章"变为了"首"，这不但表明和陶作为一种诗歌新体，已经得到普遍的认可，而且也说明了后代诗人对陶渊明的仰慕之深切，和陶实际上已经成为诗作者的一种精神寄托的方式。

和陶诗的影响是非常深远的，即使到民国时期，也还有人全力和陶并有集流传。如人大图书馆就藏有20世纪40年代出版的彭作桢的《和陶集》，此书由成都新新新闻印刷部印行，中华民国三十二年六月初版。其书前有《和陶总序》交待甚详，序略云：

> 予夙昔牢守王渔洋之戒不步原韵，仅于民国二十八年和王君右瑜、卢君乐三廿余首而已。近者读纪晓岚批东坡诗，其中和陶之作甚多，持以与陶集对核，尚少十余首，故僭欲补足，后遂并其已和者亦和之，计自六月二十八日起至八月十三日止，全集和毕，共四言四十四章，五古一百十九首，赞十一章，述九章，文一篇……民国三十一年八月十六日，开县彭作桢序。

序文介绍了自己和陶之原因和经过，从其序可见，他不但遍和陶诗，而且还连前人向来不和的赞、述都和，足见其对陶渊明的仰慕之切。

综上所述，历代拟陶、效陶、和陶者可谓绵延不绝，源远流长，陶渊明对中国文化中国诗歌的影响真是至深至巨，黄庭坚云“渊明千载人”，此言诚不虚。

第二节　东坡和陶——开创新体

李泽厚曾言：“终唐之世，陶诗并不显赫，甚至也未遭李杜重视。直到苏轼这里，才被抬高到独一无二的地步。并从此之后，地位便巩固下来了……千年以来，陶诗就一直以这种苏化的面目流传着。”[44] 陶诗是否是以苏化的面目流传，仍可商榷，但陶渊明在文学史上的地位确实是到苏轼这里才真正确立的。而和陶诗正是苏轼发掘陶渊明其人其诗价值的重要方式，苏轼大力崇陶并和其诗，其目的并非是为了去树立陶渊明的形象，去为后代诗人寻找一个学习的榜样，但由于苏轼本人的巨大影响力，后人遂群起而效作和陶诗，这样，客观上就使得陶渊明的地位得到了确立。同时，苏轼大力和陶，仿效者众，遂使后代和陶成风，这样客观上

亦开创了一种新的诗歌体式，即“和陶体”。

苏轼曾有诗概述其平生事业：“问汝平生功业，黄州、惠州、儋州。”可见，研究创作时间贯穿了整个岭海时期的和陶诗，对于研究苏轼的晚年思想和心态，具有极为重要的意义。学术界关于东坡和陶诗的研究近年来有明显的增多，专题论文已达数十篇，其中还有好几篇以苏轼“和陶诗”为题的硕士论文。然而，研究虽多，但据笔者所知，有关苏轼“和陶诗”的几个基本问题：如苏轼是否是第一个作“和陶诗”的人？苏轼的“和陶诗”到底有多少首？苏轼“和陶诗”的流传情况怎样？却迄今无人论及，或虽偶有涉及亦语焉不详。显然，以上问题皆是研究东坡“和陶诗”最基础的问题。

一、和陶之始：非始于东坡

学术界似乎早有定论：“和陶”之作始于苏轼。各种文学史教材以及关于苏轼的论著、大小文章皆是如此认为。苏轼是否真是第一个作“和陶诗”的人？据苏辙《东坡先生和陶渊明诗集引》（下文简称《诗引》）一文记载：

> 东坡先生谪居儋耳，寘家罗浮之下，独与幼子过负担渡海，葺茅竹而居之。……是时，辙亦迁海康，书来告曰：“古之诗人有拟古之作矣，未有追和古人者也，追和古人，则始于东坡。吾于诗人无所甚好，独好渊明之诗。渊明作诗不多，然其诗质而实绮，癯而实腴，自曹、刘、鲍、谢、李、杜诸人，皆莫及也。吾前后和其诗，凡一百有九篇。至其得意，自谓不甚愧渊明。今将集而并録之，以遗后之君子，子为我志之。然吾于渊明，岂独好其诗也哉？如其为人，实有感焉。……其和渊明，辙继之者亦一二焉。绍圣四年十二月十九日海康城南东斋引。”[45]

这是了解苏轼“和陶诗”并判定相关问题的重要文献依据之一。“古之诗人有拟古之作矣，未有追和古人者也，追和古人，则始于东坡。”就是说以前没有诗人追

和过古人的诗作，追和古人是从东坡开始的，苏轼认为“追和古人”是他的创举。苏轼决不是那种大言欺世之人，但如果我们今天就仅仅以苏轼此言为据，而认定苏轼就是第一个作追和古人诗以及第一个作和陶诗的人，则有点言之过早。这里有个问题我们必须注意，“追和古人”中的“古人”不仅包括陶渊明还包括其他古人，因此苏轼此处所说的“追和古人，则始于东坡”，言下之意就是在东坡以前，还没有追和陶渊明也没有追和其他古人的人，显然这有点不符事实。因为：

第一，追和古人之作早已有之。此处的“追和古人”当理解为“次韵古人”，而次韵古人之诗，前代早已有之。如梁吴均的《和梁鸿在会稽赠友人》、高伯达的《和郭林宗赠徐子孺》，即是追和古人之作。吴均、高伯达是南朝齐梁时代的诗人，而梁鸿、郭林宗则是东汉时期的人，这显然是追和古人。唐代也有多人曾作过追和古人之作，有追和前代诗人的，如李贺有《追和柳恽》(《昌谷集》卷一)、《追和何谢铜雀妓》(《昌谷集》卷三)[46]，前首中的柳恽是南北朝时期南朝齐梁间之诗人，后首诗题中的何谢分别是指东晋的著名诗人何逊与谢灵运。还有追和同时代已逝之人的，如柳宗元有《奉和杨尚书郴州追和故李中书夏日登北楼十韵之作依本诗韵次用》(《柳河东集》卷四十二)、李德裕有《追和太师颜公同清远道士游虎丘寺》、皮日休有《追和虎丘寺清远道士诗》、陆龟蒙有《次追和清远道士诗韵》[47]，还有其他人追和之作，兹不一一例举。其实，对于“追和古人始于东坡”的问题，在当时就有人提出过质疑，宋晁说之在其《和陶引辨》一文中说：

> 东坡先生和陶诗，“不见老人衰惫之气”，如何曰？孰敢以血气之盛衰而论盛德之士耶？又“有拟古之作，而未有追和古人者。”如何曰？亦所未喻。梁吴均《和梁鸿在会稽赠友人》，高伯达《和郭林宗赠徐子孺》、《和扬雄就人乞酒不得作诗嘲之》，唐李贺《追和何谢铜雀妓》、《追和柳恽汀洲白苹章》，盖亦多矣；虽然，和不次韵。奈何？曰：时也。[48]

晁说之认为，追和古人之诗歌，其实早已有了，他举了梁代的吴均、高伯达，唐代的李贺等人有追和古人诗歌的例子加以证明，但是他又说“虽然，和不次韵”，

言下之意就是说虽然追和古人诗的例子很多，但他们都是不次韵的，也就是说和诗不和韵；并说那是限于当时的风气使然。我们认为，像晁说之所举的这些诗人及其所和的古人诗作，苏轼不可能不知道，但他仍说追和古人始于他东坡，他的意思应该是说追和古人诗并和其韵是始于自己，换句话说就是次韵古人诗歌是自我东坡开始，显然苏轼的话也不尽然。

第二，追和陶渊明之作，不一定始于苏轼。如《全宋诗》卷一七九就有胡宿的一首《怨诗初调示庞主簿及邓治中》，全诗如下：

> 我生岂不辰，贫贱亦偶然。读书饭脱粟，差可乐余年。
> 艺麻室南端，种桑屋东偏。弱妇事纺绩，丁男长力田。
> 瓶储苟不乏，安用三百廛。老翁饱食罢，日晏尚高眠。
> 岂知天地间，陵谷有变迁。独恨生苦晚，不在羲皇前。
> 尝闻父老言，醉乡隔烽烟。安得盈觞酒，时复中圣贤。[49]

此诗韵脚与陶渊明同题之作韵脚完全相同，是名副其实的“和陶诗”。胡宿（995—1067），是北宋仁宗、英宗是著名的大臣，曾做过翰林学士知制诰，官至枢密副使、吏部侍郎。胡宿是苏轼的同时代前辈诗人，如果此诗确为其所作，则和陶之作当始于胡宿，胡宿此诗诗题无追和字样，且诗题中又错了一字[50]，因此，他的这首和陶诗容易为人所忽视；而且，现存胡宿诗中也仅此一首和陶之作，或当是其偶一为之。然而此足以证明和陶并非定始于东坡。

另《全唐诗》卷六百七十一收录有唐代诗人唐彦谦《和陶渊明贫士诗》七首，于是有学者据之而断定和陶并非始于东坡，而当始于晚唐诗人唐彦谦。如李剑锋先生就认为：“晚唐著名诗人唐彦谦写了一组《和陶渊明贫士诗七首》，不言‘效’而言‘和’，实为苏轼和陶诗之先声。苏轼竟说‘古之诗人有拟古之作矣，未有追和古人者也，追和古人则始于东坡。’或者博学如苏轼者，未能读到唐彦谦的诗吧。”[51]另如刘中文先生在其《唐代陶渊明接受补论》一文中，还专门讨论了唐彦谦的这组诗，并作出了如下判断：“晚唐诗人唐彦谦的《和陶渊明贫士诗七首》从有别于其他

唐人的独特角度来认同和接受陶渊明”、“从陶渊明接受史的视角审视唐彦谦的《和陶渊明贫士诗七首》，其建树在于，其一，这组诗是唐五代惟一的和陶诗……这在唐代效陶和陶诗中是独树一帜的。其二，这组诗对陶诗《咏贫士》的思想内涵与艺术风格全面接受，并给予拓展与超越。”[52] 可见，二位先生对唐彦谦为这组《和陶渊明贫士诗七首》诗的作者是深信不疑的。然而，唐彦谦的这组《和陶渊明贫士诗七首》诗却又见于宋末元初的戴表元《剡源文集》卷二十七，其诗题为《自居剡源，少遇乐岁，辛巳之秋，山田可拟上熟，吾贫庶几得少安乎？乃和渊明贫士七首与邻人歌而乐之》[53]，诗之内容全同。这个诗题明确记载了诗人写作此诗的时间、地点和写作缘由，故《全唐诗》中所载的这组诗为戴表元所作当无误。又《中华文史论丛》第52辑载有王兆鹏先生《唐彦谦四十首赝诗证伪》一文，亦考证这七首诗非唐彦谦而是戴表元的作品。[54] 袁行霈先生《论和陶诗及其文化意蕴》一文认为“王氏考证周详，值得重视”而从其说把这组诗定为戴表元之作。[55]

综上所述，“追和古人之作”，并非定始于苏轼，苏轼也并不一定是第一个作“和陶诗”之人，但如苏轼一样大量的专力作和陶诗，苏轼则肯定是第一人。

二、和陶版本：“黄州本”最善

现存东坡和陶诗，大致以四种形式流传下来：一是单行本《和陶诗》集，二是苏轼诗文集中之和陶诗，三是笺注本东坡和陶集，四是诗话本和陶诗。

首先，讨论单行本东坡《和陶诗》集的流传情况。据苏辙的《子瞻和陶渊明诗集引》一文中“吾前后和其诗，凡百数十篇。至其得意，自谓不甚愧渊明。今将集而并录之，以遗后之君子，子为我志之”之“今将集而并录之”之语来看，则是时（绍圣四年年底）苏轼的“和陶诗”集还并没有完成。而苏辙《亡兄子瞻端明墓志铭》中云：“公诗本似李杜，晚喜陶渊明，追和之者几遍，凡四卷。”（《栾城后集》卷二十二）“追和之者几遍，凡四卷”，则说明，至苏轼死时，其“和陶集”已经完成并以四卷本的形式流行于世了，陈振孙《直斋书录解题》卷十七亦云“（东坡）《和陶集》四卷”，可见，苏轼“和陶诗”的最初版本就是四卷本。宋刊单行本东坡《和陶

诗集》流传后世者极少，据刘尚荣先生考证，元明以来见诸记载的主要有四本，其中三本已经失传，保存下来的是缪荃孙《清学部图书馆善本书目》集部别集类着录的《东坡先生和陶诗》四卷。这是留存至今的唯一宋版《和陶诗》，极为珍贵，此书现在台湾"国立中央"图书馆，北京图书馆有微缩胶卷可供校阅。1922年张宗祥等曾集资翻刻此书，刻本现北图、人大图书馆古籍馆等有收藏。此书原刊于北宋末年宋钦宗时，后于南宋孝宗淳熙七年庚子（1180）重刊，后又在南宋宁宗庆元元年乙卯（1195）再次补版印行，据《宝礼堂宋本书录》记载，此书残页有"黄州刊"字样，故俗称"黄州刊本"。[56] 此书孔凡礼《苏轼诗集》简称"集戊"。现在唯一保存下来的宋刊单行本只剩这部黄州刊本。现把此本卷帙目录情况详列于下：

第一卷 饮酒二十首 子由继和二十首 归田园居六首 咏二疏 咏三良 咏荆轲 怨诗楚调

第二卷 形赠影 影赠形 神释 东方有一士 咏贫士七首 九日闲居 已酉岁九月九日 读山海经十三首 游斜川 继和郭主簿二首 移居二首 继和刘柴桑 继和张常侍 答庞参军

第三卷 时运 止酒 子由继和 拟古九首 子由继和九首 杂诗十一首 子由继和十一首

第四卷 连雨独饮 癸卯岁始春怀古田舍二首 劝农 子由继和 停云 子由次韵 与殷晋安别送昌化军使张中 于王抚军座送客再送张中 答庞参军三送张中 庚戌岁于西田获早稻 丙辰岁于下潠田舍获 继和戴主簿 酬刘柴桑 继和胡西曹 示周掾祖谢 还旧居 赠羊长史 为建威参军使都经钱溪 赴假还江陵途中作口号 始作镇军参军经曲阿 乞食 桃花源 归去来兮辞 子由继和

此本所收苏轼和陶诗共四卷45题109首[57]，并于苏轼和诗前列陶渊明原诗后列苏辙和诗，无苏辙《子瞻和陶渊明诗集引》一文。除这部单行本外，北京图书馆善本部还保存有一部清代藏书家黄丕烈藏二卷本《和陶诗》（孔凡礼《苏轼诗集》称为"施丙"），这也是宋刊本，但它是宋刊《施顾注苏轼》的残本，故只能说是一部"析出本"而非单行本，黄先生认为此本"系全部（冀按：指宋刊《施顾注苏诗》）之第四十一、四十二卷，虽不全，而自可单行"，其实，清代的书商就是把它作为单

行本而印行，只是刊印时把“四十一卷”、“四十二卷”改成“卷上”和“卷下”，以这种移花接木的手法欺骗读者。此本先列苏辙《子瞻和陶渊明诗集引》一文，后收苏轼和陶诗共上下两卷43题107首，缺《和刘柴桑》（万劫互起灭）、《和陶东方有一士》两首，其他诗题和“黄州本”同，但次第有较大不同。此书之母本《施顾注苏诗》，亦称宋施本、施甲本，原刊于宋宁宗嘉定六年（1213），现只剩一些残佚了。[58]

国图还藏有一部两卷本和陶诗，此本为明万历四十七年（1619）杨时伟在刻板印行《陶靖节集》时，把当时流行的两卷本东坡和陶诗附印于其后。此本分卷上卷下两部分，共收东坡和陶诗45题125首，其诗题基本同“黄州本”，只是把《时运》（四章）、《劝农》（六章）、《停云》（四章）、《答庞参军》（六章）之诗内之“章”变为了“首”，这就比“黄州本”增加了16首。且此本和黄丕烈本虽同为二卷本，但其版次和诗歌次第亦有较大差异。

现存东坡和陶诗集，除“黄州本”和“黄丕烈本”外，还有一卷本和陶诗。此为宝墨堂藏清康熙年间詹夔锡本东坡《和陶诗》一卷本（下称附录本），此本为詹夔锡在纂辑陶诗时，以东坡和陶诗一卷附于其后。该本共收录47题136首。其所收诗同王十朋《东坡诗集注》（四库本）卷三十一所收和陶诗题数首数次第完全相同，当是从中析出。此本国图、人大图书馆等国内多处有收藏。

讨论了单行本的情况后，我们再来讨论第二种情况，保存于苏轼诗文集中的和陶诗有两种形式：其一，保存于现存苏轼诗集和全集中，如明成化本《东坡全集》之《续集》卷三、王十朋《东坡诗集注》之卷三十一、《施注苏诗》之卷四十一、卷四十二，这属于全卷皆为和陶诗；其二，如查慎行《苏诗补注》、冯应榴《苏轼诗集合注》、孔凡礼《苏轼诗集》，三书中东坡和陶诗集中保存在卷三十五、卷三十九至卷四十三这六卷中，具体情况见下文。

另还有笺注本和陶诗集《和陶合笺》四卷，此为清嘉庆年间温汝能在集纂《陶诗汇评》后“因不能忘怀于和陶之什，遂按陶诗次序而递录之”，厘为四卷，并首创合笺形式，对东坡和陶诗详加笺注，这是单行本和陶诗笺注之始。该书正文四卷共收录东坡和陶诗44题124首，另有附录收东坡《和归去来兮辞并引》、《归去来集字十首并引》和《问渊明》三题12首。此本上海扫叶山房民国十一年、十七年有

石印本，现国内多家图书馆均有收藏。

第四，保存于诗话本中之和陶诗，这是东坡和陶诗保存的一种特殊形式，在国内已无所见。《文学遗产》2008年第5期刊有金程宇先生《高丽大学所藏〈精刊补注东坡和陶诗话〉及其价值》一文，金先生利用到韩国与会之机，发现了这个极具文献价值的本子。据金文所记，该本现藏于韩国高丽大学中央图书馆，为宋遗民蔡正孙所作，该书仅存两部元刊残本，两本共存八卷，全本为十三卷。该书系以陶集为底本，采录其中诗作，附以东坡、子由和作加以注释编辑而成。其中东坡与子由的和陶诗，金先生认为是以"黄州本"为底本校勘的。据金先生所见，《精刊补注东坡和陶诗话》完本收陶诗129首，残本实收91首；完本收苏诗109首，残本实收62首；完本收苏辙诗35首，残本实收3首。可见，残本虽然有缺，但仍然保存了大半东坡和陶诗及其注释，当具有重要的文献价值。

综上所述，苏轼和陶诗虽然流传形式多样，版本亦多，但"黄州本"显然是最好的版本。

三、和陶题数：旧说皆非

关于苏轼"和陶诗"的数目，有多种观点，如袁行霈《论和陶诗及其文化意蕴》一文认为"苏轼和陶诗共一百零九首"[59]，朱靖华先生认为"苏轼和陶诗共约124首"[60]，台湾学者宋丘龙则认为是105首[61]，还有学者认为苏轼和陶诗当是134首[62]，等等，众说纷纭，令人莫衷一是。苏轼"和陶诗"到底有多少首？有哪些篇目？从上述各单行本、析出本、附录本及笺注本来看，题数和篇目皆有差异。现存的各本有关苏轼的诗文集亦有较大的出入，此问题很有必要澄清和考实。以下为现存各本苏轼诗文集保存的苏轼和陶诗卷数和篇数。

作者	书名	和陶诗卷数	和陶诗题数	和陶诗首数
孔凡礼	苏轼诗集	35、39—43	44	124
查慎行	苏诗补注	同上	46	135
冯应榴	苏轼诗集合注	同上	46	135

作者	书名	和陶诗卷数	和陶诗题数	和陶诗首数
邵长蘅	施注苏诗	41、42	42	122
王十朋	东坡诗集注	31	47	136
四库本	东坡全集	31、32	46	135
明成化本	苏东坡全集	续集卷三	47	120

比较"黄州本"和以上诸本诗文集，可见各本所收东坡和陶诗题数差别不大，主要是诗歌首数差别大，现参校"黄州本"，简要列出各本差异的具体情况：

《东坡诗集注》多出《问渊明》、《归去来集字十首》两题。

《查注》和《合注》多出《归去来集字十首》。

《苏轼诗集》把《和陶归去来兮辞》作为补编诗置于卷四十七，没把它当做和陶诗看待。

《施注苏诗》缺《和刘柴桑》(万劫互起灭)、《和陶东方有一士》、《和陶归去来兮辞》三题。

《东坡全集》和《苏东坡全集》皆多出《归去来集字十首》一题，后者把《追和陶渊明诗引》也算在数内，结果又多出了一题。

另以上各本(除成化本《苏东坡全集》)都如前述杨时伟刻本一样，把《时运》(四章)、《劝农》(六章)、《停云》(四章)、《答庞参军》(六章)之诗内之"章"变为了"首"，这就比"黄州本"都增加了16首，加上《集归去来诗十首》，故出现了各本较黄州本多出二十五六首的情况。成化本没有把章析为首的情况，如果减去《归去来集字十首》和《追和陶渊明诗引》这两题11首，则刚好是45题109首，和黄州本同。

显然，要搞清楚东坡和陶诗的题数和首数的确切数目，必须先弄清楚三个问题：一、何为和陶诗？二、《时运》等四题到底是4首还是20首，"章"和"首"当如何分别？三、《和陶归去来兮辞》算不算和陶诗？关于前两个问题，顾易生先生曾经给我们作出了清楚的解答：

清代先后出现了三部规模较大的苏诗注本……最后在和陶诗的篇数

和编年问题上，查氏更是错得十分离谱。和陶诗总数“凡一百有九篇”，这是苏轼自己说的。载有此语的苏辙引言是绍圣四年（1097）十二月十九日写的，那天刚好是苏轼六十二岁诞辰，从此之后再也不会有和陶之作是十分清楚的。但是在查氏书中，编入元符元年（1098）以后作的和陶诗竟有五十一首之多，扣除被误认为和陶诗而实非和陶诗的《归去来集字》十首，仍有四十一首，约占总数的百分之三十八。至于和陶诗的计数问题，查氏书中算作一百三十六首，也同苏轼的说法大相径庭。查慎行之所以会犯如此严重的错误，原因其实很简单，只因为他未能弄清两个最基本的词语的正确用法：一个是“和诗”，另一个是作为诗文计数单位的“首”字。凡和诗必有与之相关的原唱，而且两者之间韵脚用字及其次序完全相同。苏轼的一百零九首和陶诗是全部符合这两个条件的。但是在查慎行所认定的一百三十六首之中，却有十一首诗显然不应算和陶诗。至于诗文的计数单位，唐宋以来常用的“首”字同早期常用的“篇”字用法并无不同，两字可以互相替换。但是比篇低了一级并从属于“篇”的“章”却不可用“首”字加以替换。苏轼的和陶诗中有四篇四言诗，其中两篇篇分四章，另两篇篇分六章。因此四篇的总章数就是二十章。当有必要改用与全书一致的“首”字来计算时，这四篇四言诗应按四首计数才对，而查氏却偏要按二十首计数。这样他又多出了十六首来了。我们从他所说的“一百三十六首”之中减去这虚幻的十六首，再减去并非和诗的十一首，所余就仍然是一百零九首，与苏轼自己的说法完全一致。

这是顾老先生2000年给上海古籍出版社出版的冯应榴《苏轼诗集合注》作的《前言》里的一段话，相信读者诸君看了这段话后，定当弄清楚了上述两问题。但顾先生的上段话中有两个问题必需澄清，第一，查慎行所说的和陶诗并非“一百三十六首”，而是“一百三十三首”。查慎行在其《苏诗补注》卷四十三《归去来兮辞集字十首》诗后加按语云：“慎按，施氏原本和陶诗二卷，凡一百零五首，《归去来辞》亦在数内，此十章向不载和陶卷中，今从新刻本采录，又增入补遗二

章。自饮酒二十首起至此止，分编各卷，共一百三十三首，而归去来辞不与焉。”其实，查氏的统计并不确切，施氏原本和陶诗实为107首；查说其书中所收和陶诗“共一百三十三首，而归去来辞不与焉”也不符事实，根据其书卷首统计的诗题数，书中所收和陶诗当为46题135首，他把书中卷四十三《和陶归去来兮辞》置于他当做和陶诗的《归去来集字十首》之前，而不像王文诰把它置于卷四十七补编诗中，显然是把它当做和陶诗看待了。第二，顾先生据苏辙《东坡和陶诗引》认为“绍圣四年（1097）十二月十九日之后再也不会有和陶之作是十分清楚的”，这是显然不符事实的。因为在东坡的和陶诗中，有十多首诗肯定是在绍圣四年以后所作，如《和陶与殷晋安别送昌化军使张中》、《和陶王抚军座送客再送张中》、《和陶答庞参军三送张中》三诗显然是元符二年于海南儋州所作，孔凡礼《苏轼诗集》依王文诰《苏诗总案》，定其卷四十二《和陶形赠影》以下15首皆为绍圣四年以后作品。其《苏轼年谱》、《三苏年谱》亦认定绍圣四年后和陶诗（含《和陶归去来兮辞》）共有18首之多。袁行霈先生《论和陶诗及其文化意蕴》一文中亦认为苏轼“直到元符三年（1100）六十五岁离开儋州，才停止了和陶诗的写作”。因此，绍圣四年后，也就是在苏辙作《子瞻和陶渊明诗引》一文之后，苏轼肯定还作过和陶诗。

那么，为什么顾先生会认为绍圣四年之后苏轼就“再也不会有和陶之作”了呢？从上文可见，自宋以来，特别是清查慎行之后，关于苏轼和陶诗题数首数问题就一直众说纷纭，令人莫衷一是。其实，所有的问题都出在苏辙的那篇《东坡和陶诗引》上。上述诸本苏轼诗文集、和陶集除宋刊“黄州本”和郑羽补刊本以及查慎行《苏诗补注》外，几乎都收录了苏辙的这篇《诗引》，因为《诗引》中苏轼明确说“吾前后和其诗，凡一百有九篇”，且该文明言乃“绍圣四年（1097）十二月十九日”作，因而顾先生据之作出上述那样的判断也就很容易理解了。而查氏等因为知道苏轼绍圣四年后还作有其他和陶诗，因此认为苏轼和陶诗不只有109首，王文诰的这段话可作为他们观点的最好说明：

王注和陶独不分类，亦无笺注，计和陶诗一百二十四首、《归去来集字》十首、《和归去来词》一首，其诗数与邵注、查注合，与施注不合。独

又误入元祐五年十月所作《问渊明》一首，则诸注所无也。查注以所编和陶诗与子由诗引年月诗数不符，抹去不载，合注亦以其故，载于此处，避其从误之迹，皆非是。今据子由诗引，乃绍圣四年丁丑十二月十九日作，凡诗一百九篇。今以是截数，改载卷四十一总案丁丑十二月条下。其丁丑以后之又十五篇，已于乱杂中检出，据诗改列后卷。所有前后驳改，分详各总案中，首记于此。[63]

王文诰认为查慎行《苏诗补注》中之所以没有载苏辙的《诗引》，是查认为自己所编的和陶诗与苏辙《诗引》“年月诗数不符”故“抹去不载”。王又据苏辙的《诗引》认为绍圣四年十二月以前，苏轼的和陶诗就已经达到109首，并且这之后，苏轼又作了15首和陶诗。王文诰说的显然有一定的道理，但仔细比较《诗集》中的124首和陶诗，其诗题和宋“黄州本”和陶诗几乎全同，只少了《和陶归去来兮辞》一首而已。那么，《和陶归去来兮辞》算不算和陶诗呢？从上述诸本诗集来看，只有王文诰把它从和陶诗中剔除出来不把它当做和陶诗看待。辞赋虽然属于广义的诗歌范畴，但依我们现在的诗歌分类方法，它已经从诗歌中分离出来而单独作为一种文体了，《和陶归去来兮辞》本是一首辞赋，诸本陶渊明集也都是把《归去来兮辞》置于辞赋类而不是诗类，故《和陶归去来兮辞》只能算做一首和陶之作，不应该算做一首和陶诗。

下面，再来讨论苏轼和陶诗首数的问题。关于这个问题，显然有个矛盾需要解决，即苏辙《诗引》中所说至绍圣四年十二月十九日止，苏轼的和陶诗“凡一百有九篇”，既然绍圣四年后苏轼仍然还作过多首和陶诗，则其和陶诗总数当超出《诗引》所说的“凡一百有九篇”的数目。另现存的苏轼和陶诗总数如依“黄州本”也是109篇，而“黄州本”中又显然包括绍圣四年后的作品，这到底是怎么回事呢？日本学者横山伊势雄《关于苏轼的“和陶诗”》一文就曾发表了自己对此问题的看法，依横山伊势雄看来，苏轼的和陶诗当不止109首，但他文中并没有说苏轼的和陶诗一共有多少首。[64] 横山伊势雄先生的观点很有代表性，现在很多关于苏轼和陶诗的文章对于这个问题干脆就避而不谈，其实，既然我们已经确定了苏轼全

部和陶诗的题数，则其首数问题当可迎刃而解。

首先，我们可以确定上述苏辙的《诗引》是有问题的。查苏辙《栾城后集》卷二十一载有这篇文章，其文句为“吾前后和其诗，凡百数十篇”[65]，现存各本苏辙集，这一句文字都同。因为苏辙诗文集是他自己亲自校定，故基本无异文。诚如《四库提要》云：“盖集为辙所手定，与东坡诸集出自他人裒辑者不同，故自宋以来，原本相传，未有妄为附益者。”可见，至绍圣四年十二月止，苏轼和陶诗凡一百有九篇的观点是站不住脚的。对此，王文诰认为：

> 此叙（指《诗引》）载于公和陶集者，叙作“丁丑十二月”，故云一百九首。《栾城集》以其数不改此集，又惰于检点，辄改“一百数十篇”，其旧署年月复仍之如故，是丁丑十二月已有一百数十篇也，其非子由所授可知。[66]

王文诰坚持认为至绍圣四年十二月止，苏轼和陶诗数为109首，故认为是后来的那些编刻《栾城集》的人“惰于检点”，而把“一百九篇”概略地改为“一百数十篇”，而又没有改动原来的年月，因此才出现了这种矛盾的情况。王文诰也只是猜测而已，当时的真实情况，我们现在不得而知；但至少我们能肯定，苏辙的这篇《诗引》中说的和陶诗“凡一百有九篇”的记载是不可信的。

弄清了上述问题，下面我们只要依据现存的苏轼和陶诗诗题数，根据我们上文中所说的“和陶诗”的定义，来做一个简单数学题，即可确定其和陶诗的总数了。依前列宋刊“黄州本”，其和陶之作总数是45题109首，除去《和陶归去来兮辞》一首，这样总计44题108首。查慎行等之所以出现了统计错误，主要是因为把苏轼和陶诗中的《时运》、《劝农》)、《停云》、《答庞参军》等诗内之“章”变为了“首”，或因为没有搞清楚什么是“和陶诗”，而把《和陶归去来兮辞》、《归去来集字十首》、《问渊明》等也算做和陶诗的缘故。而产生混乱的根源则是诸本苏轼诗文集所引用的苏辙《东坡先生和陶渊明诗集引》中的异文所致。

另外，参照前文宋刊“黄州本”所列和陶诗卷题数以及袁行霈《陶渊明诗集笺

注》[67]，可知苏轼没和过的陶诗篇目如下：

卷一（四言）：《荣木》、《赠长沙公》、《酬丁柴桑》、《命子》、《归鸟》，共五首。

卷二（五言）：《诸人同游周家墓柏下》、《悲从弟仲德》，共二首。

卷三（五言）：《庚子岁五月中从都还阻风于规林二首》、《癸卯岁十二月中作与从弟敬远》、《戊申岁六月中遇火》、《述酒》、《责子》、《有会而作》、《蜡日》、《四时》，共九首。

卷四（五言）：《杂诗十二首》其十二、《拟挽歌辞三首》、《联句》，共五首。

袁本陶集卷一至卷四共收陶诗57题125首（逯钦立《陶渊明集》少《四时》一首），东坡除上列15题21首无和外，另增和《东方有一士》一首（原作为《拟古九首》之五）、《连雨独饮》一首、《归园田居》一首以及《桃花源诗》一首。一减一增刚好是44题108首。另外，本人还初拟了苏轼和陶诗的目录及编年情况，见本书附录部分，可供参考。

注释：

1.《昭明文选》所收录陶诗共七题八首：卷二十六录《始作镇军参军经曲阿》、《辛丑岁七月赴假还江陵夜行涂口》两诗，卷二十八录《挽歌诗》（荒草何茫茫）一首，卷三十录《杂诗》二首（一为《饮酒》其五“结庐在人境”，一为《饮酒》其七“秋菊有佳色”），《咏贫士诗》其一“万族各有托”、《读山海经》其一“孟夏草木长”、《拟古诗》其七（日暮天无云）；辞赋一篇，卷四十五录《归去来兮辞》。

2.参见郑谷《云台编》卷下《自贻》诗：“饮筵博席与心违，野眺春吟更是谁？琴有涧风声转淡，诗无僧字格还卑。恨抛水国荷蓑雨，贫过长安樱笋时。头角俊髦应指笑，权门踪迹独差池。”

3.《宛陵集》卷四十六《读邵不疑学士诗卷，杜挺之忽来，因出示之且伏高致，辄书一时之语以奉呈》。

4.段玉裁：《说文解字注》十二篇上，中州古籍出版社2006年10月版，第604页。

5.《沧浪诗话》卷一《诗评》有云：“拟古惟江文通最长。拟渊明似渊明，拟康乐

似康乐，拟左思似左思，拟郭璞似郭璞，独拟李都尉一首，不似西汉耳。”

6. 鲍照的这首诗是为“奉和王义兴”而作，“王义兴”的原诗很可能也是“学彭泽体”之作，此“王义兴”正是时任义兴太守的王僧达，其父亲王弘就是陶渊明隐居浔阳的江州刺史，即陶诗中提到过的那位“王抚军”，这至少说明了“彭泽体”诗歌已为当时部分诗人所推崇。

7. 叶燮:《原诗·内篇下》，霍松林校注，人民文学出版社1979年版，第32页。

8. 沈德潜:《说诗晬语》(卷下)，霍松林校注，人民文学出版社1979年版，第233页。

9. 段玉裁:《说文解字注》，中州古籍出版社2006年版，第123页。

10. 刘克庄:《后村诗话·前集》卷一:“古人服善，太白过黄鹤楼，有‘眼前有景道不得，崔颢题诗在上头’之句。”王秀梅点校，中华书局1983年12月版，第8页。

11. 严羽:《沧浪诗话·诗评》:“唐人七言律诗，当以崔灏黄鹤楼为第一。”何文焕《历代诗话》本，中华书局2004年9月版，第699页。

12. 王维:《与魏居士书》云:“近有陶潜，……一惭之不忍，而终身惭乎? 此亦人我攻中，忘大守小，不恤其 后之累也。”《陶渊明研究资料汇编》，中华书局1962年1月版，第16页。

13. 何文焕:《历代诗话》本，中华书局2004年9月版，第355页。

14. 白居易有“三友三师”，《白氏长庆集》卷二十九《北窗三友》诗云:“今日北窗下，自问何所为? 欣然得三友，三友者为谁? 琴罢辄举酒，酒罢辄吟诗。三友递相引，循环无已时。……嗜诗有渊明，嗜琴有启期，嗜酒有伯伦，三人皆吾师。或乏儋石储，或穿带索衣，弦歌复觞咏，乐道知所归。三师去已远，高风不可追。三友游甚熟，无日不相随。”

15.《白香山诗集》卷二十二，《中隐》诗:“大隐住朝市，小隐入丘樊。丘樊太冷落，朝市太嚣喧。不如作中隐，隐在留司官。似出复似处，非忙亦非闲。不劳心与力，又免饥与寒。终岁无公事，随月有俸钱。……人生处一世，其道难两全。贱即苦冻馁，贵则多忧患。惟此中隐士，致身吉且安。穷通与丰约，正在四者间。”

16.《东泉诗话》卷一，北京图书馆藏清道光辛丑二十一年刻本，引自《陶渊明研究资料汇编》，第229页。

17.李剑锋:《元前陶渊明接受史》，齐鲁书社2002年9月版，第184页。

18.《泊宅编》卷一，唐宋史料笔记丛刊本，中华书局1997年版，第4页。

19.其《和陶咏贫士》诗：浮浮出岫云，飘飘何所依？胡不去虞廷，为彼糺缦辉。良禽栖幽林，亦欲一奋飞。择木苟未得，逝宁故枝归。君子不忧贫，风人咏乐饥。尔希陋巷贤，予怀首阳悲。《和陶读山海经》：汲古如食饮，一日不可疏。暮春苦午炎，习静坐精庐。精庐敞以庳，插架有古书。牙籤分四部，芸帙富五车。是时颇望雨，園人送新蔬。井灌故自佳，麦膣安能俱。破闷翻奇经，有书亦有图。亦不求甚解，渊明趣颇如。

20.明张之象编、日中岛敏夫整理，上海古籍出版社2006年4月版，第25页。此书《四库全书》不载。

21.帝庸作歌曰："勑天之命，惟时惟几。"乃歌曰："股肱喜哉！元首起哉！百工熙哉！"皋陶拜手扬言曰："念哉！率作兴事，慎乃宪，钦哉！屡省乃成，钦哉！"乃赓载歌曰："元首明哉！股肱良哉！庶事康哉！"又歌曰："元首丛脞哉！股肱堕哉！万事堕哉！"杨松冀按（以下简称"冀按"）：此为《尚书·虞夏书·益稷篇》文。宋祝穆《古今事文类聚别集》卷九认为这是"四言之始"。《卿云歌》，《乐府集》载《尚书大传》云："舜将禅禹，于是俊乂百工相和而歌卿云。帝唱之，八伯咸进，稽首而和，帝乃载歌：'卿云烂兮，糺缦缦兮，日月光华，旦复旦兮。'八伯歌：'明明上天，烂然星陈，日月光华，弘于一人。'帝乃载歌：'日月有常，星辰有行，四时顺经，万姓允诚。于予论乐，配天之灵。迁于贤善，莫不咸听。鼚乎鼓之，轩乎舞之，菁华已竭，褰裳去之。'"

22.王利器:《文镜秘府论校注》，中国社会科学出版社1983年7月版，第168页。

23.其一是南朝齐梁之时，梁元帝作《登江州百花亭怀荆楚》一诗，朱超道、阴铿皆有和作，其诗分见别冯惟讷《古诗纪》卷八十一、卷一百三、卷一百九；其二是盛唐诗人王维、岑参、杜甫和贾至的《早朝大明宫呈两省僚友》组诗，其诗分别见

于《全唐诗》卷一百二十八、卷二百一、卷二百二十五、卷二百三十五。

24. 也有人认为和韵诗不始于元白的，如清人吴景旭《历代诗话》卷四十八就引《洛阳伽蓝记》王肃的故事说："王肃入魏，舍江南故妻谢氏而娶元魏帝女。其故妻赠之诗云：'本为箔上蚕，今为机上丝。得路遂腾去，莫忆缠绵时。'继室代答亦用丝时两韵，则次韵谓始于元白，误也。"

25.《诗筏》，郭绍虞《清诗话续编》上册，上海古籍出版社1983年12月版，第193页。

26. 何文焕：《历代诗话》，中华书局2004年9月版，第289页。

27. 徐师增：《文章辨体》，罗根泽校点，人民文学出版社1998年版。

28. 李贺《追和柳恽》诗是追和柳的《江南曲》(汀洲采白苹)诗。

29. 此文刊于《中国社会科学》2003年第6期。

30. 苏辙《次韵子瞻和陶杂诗》十一首，栾城诸集不载，陈宏天、高秀芳点校《苏辙集》第四册（中华书局1990年8月版）之《苏辙佚著辑考》据宋刊本《东坡先生和陶渊明诗集》卷三辑入。

31. 本作19首，《柯山集》本只存11首，后据他集补入8首，佚1首。

32. 为《和陶归园田居六首》。

33. 包括卷十三的《和陶集归去来兮集字十首》，不包括卷一百四十二的《和陶归去来兮辞》二首。

34. 题为《拟归田园》，实是次韵陶渊明《归园田居六首》的和诗。

35. 滕集《四库全书》不载，《全宋诗》第48册2553卷据《瀛奎律髓》、《诗渊》、《永乐大典》等录编为一卷，此和陶诗为和陶渊明《饮酒诗》二十首。

36. 叶茵集已佚，宋陈起《江湖小集》卷四十至四十三录有其和陶三题十首，《全宋诗》载于第61册3186—3187卷。

37. 为和陶渊明《贫士诗七首》。

38. 为和陶《饮酒》之四、之五、之十二、之十一、之十六。

39. 宋末诗人孙锐有一首和陶《问来使》没有计算在内，其诗见《全宋诗》第61册3678卷38496页。

40. 为《和陶贫士七首》。

41. 六首诗分别为《和渊明杂诗四首》(分别是和陶杂诗其一、其三、其七、其十一)、《和渊明始春怀田舍》、《和渊明饮酒韵》(和其五),薛瑞兆、郭明志编《全金诗》(南开大学出版社 1995 年 11 月版) 卷九六把和陶杂诗其一与其三、其七与其十一合二为一,并把诗题亦改为《和渊明杂诗二首》,显然有误。见《全金诗》第三册,第 341 页。

42.《全明诗》只出版了前两册,《全清诗》还不见出版,故暂无法对明清两代和陶诗作出精确的统计。

43. 钱陆灿和陶诗收集在《四库未收书辑刊》第柒集 23 册,北京书店出版。其集中《时运》、《停云》皆标题为四章、《劝农》、《答庞参军》皆标题为六首,此处统计全以诗题为准,故《时运》、《停云》算两首。

44. 李泽厚:《美的历程》,广西师范大学出版社 2001 年版,第 218 页。

45. 苏辙:《栾城集·后集》卷二十一,曾枣庄、马德富校点,上海古籍出版社 1987 年 3 月版,第 1401 页。

46. 曹寅等编《全唐诗》卷三百九十、三百九十一。

47. 分别见《全唐诗》卷三百五十一、卷四百七十五、卷六百九、卷六百十七。

48. 晁说之《景迂生集》卷十四,文渊阁四库全书本,第 1118 册,集部 57,别集类,第 267 页。

49. 胡宿:《文恭集》卷一,傅璇琮等《全宋诗》,北京大学出版社 1991 年 7 月版,第四册,第 2052 页。

50. 陶诗原题为“怨诗楚调”而非“怨诗初调”,“怨诗楚调”是乐府中的清商三调之一,此诗是陶集中唯一的一首乐府诗,胡宿诗题中的“初”当是“楚”字之误。

51. 李剑锋:《元前陶渊明接受史》,齐鲁书社 2002 年 9 月版,第 206 页。

52. 刘中文:《唐代陶渊明接受史》,中国社会科学出版社 2006 年 7 月版,第 357—361 页。

53.《文渊阁四库全书》第 1194 册,集部 133。

54. 上海古籍出版社,1993 年 12 月版,第 226—244 页。

55.《中国社会科学》2003 年第 6 期，第 150 页。

56. 刘尚荣:《苏轼著作版本论丛·宋刊东坡和陶诗考》，巴蜀书社 1988 年 3 月版，第 25、26、32 页。

57. 从目录看只 44 题 108 首，其卷四《连雨独饮》实有两首。

58. 现在大陆通行的《施顾注苏诗》，为清康熙年间，邵长蘅、李必恒以宋荦所收藏的宋嘉定原版三十卷残本为底本加以订补删正，冯景补注的委宛堂本《施注苏诗》，俗称清施本，此即四库本。另国图还收藏了《增补足本施顾注苏诗》郑骞、严一萍编校，台湾艺文印书馆，中华民国六十九年五月版。此本乃据翁万戈（翁同龢玄孙）所藏宋郑羽景定补刊之嘉定原版三十四卷（卷四十一、卷四十二为和陶诗卷，几乎完整保存下来了）为底本，补缀其他现存的宋刊残本而成。其和陶诗诗题次序和黄丕烈本全同。

59. 另袁先生的《陶渊明与辛弃疾》一文中亦明言"他（苏轼）有和陶诗一百零九首，另有《归去来兮辞》一篇"(《陶渊明研究》，北京大学出版社 2009 年 1 月版，第 164 页)。可见，袁先生也认为《归去来兮辞》是赋而不是诗，但其"苏轼和陶诗一百零九首"的观点值得商榷。

60. 见其《论苏轼的〈和陶诗〉及其评价问题》一文《苏轼论》，京华出版社 1997 年 12 月版，第 184 页。

61.《苏东坡和陶渊明诗之比较研究》，台湾商务印书馆，中华民国六十九年元月版，第 35 页。

62. 萧庆伟:《论苏轼的和陶诗》，《中国韵文学刊》2000 年第 2 期，第 41 页。

63.《苏轼诗集》卷三十五，《和陶饮酒二十首》诗题下"诰案"，中华书局 1982 年 2 月版，第 1881 页。

64. [日] 横山伊势雄:《关于苏轼的"和陶诗"》，张寅彭译，《阴山学刊》1998 年第 2 期，第 14 页。

65. 曾枣庄、马德富校点:《栾城集》，上海古籍出版社 1987 年 3 月版，第 1401 页。

66. 王文诰:《苏文忠公诗编注集成总案》，卷四十一，巴蜀书社 1985 年版。

67. 袁行霈:《陶渊明集笺注》，中华书局2003年4月版。冀按：袁先生此书与逯钦立先生之《陶渊明集》皆以毛氏汲古阁藏宋刻《陶渊明集》十卷本为底本。两书卷次基本相同，皆为诗歌四卷、赋辞一卷、记传赞述一卷、疏祭文一卷，诗文目录完全相同，袁书另收外集一卷。

第二章　诗艺篇

陶渊明诗歌总数才 120 余首，即使加上他的其他文体作品，也不过 140 余首，后代著名诗人一般也有数百首，有的有上千首甚至上万首，但陶渊明在中国诗歌史上的地位和影响比起他们来却一点也不逊色。这也是我们把陶渊明诗歌与苏轼和陶诗加以比较研究的一个重要原因。天才诗人，天才的思维方式，天才的创作艺术与学习技巧，这正是吸引我们探索其诗学思想与灵魂精神的魅力所在。“彼尔维何？维常之华。彼路斯何？君子之车。”（《诗经·小雅·采薇》）到底是什么，让这些诗作发出光耀千古的灿烂之华？就让我们乘坐那辆特殊的“君子之车”，去探寻两位伟大诗人的诗歌奥秘吧。

诗歌是语言的艺术。对诗歌艺术性的把握，首先应该从语言开始，这是不容置疑的共识。东汉文字学家许慎曾认为文字是“前人所以垂后，后人所以识古”的桥梁，[1] 这虽然谈的是文字的重要作用，但语言文字又何尝不是诗歌赖以存在赖以垂后的桥梁？袁行霈先生在其《中国诗歌艺术研究》一书中说过，诗歌艺术分析的第一步就是语言分析，诗歌艺术分析的依据首先就是诗歌的语言。[2] 对于诗歌语言的重要性，西方文论家似乎认识得更清楚，“一首诗中的时代特征不应去诗人那儿寻找，而应去诗的语言中寻找，我相信，真正的诗歌史是语言的变化史，诗歌正是从这种不断变化的语言中产生的。”[3] 这样的观点，对于向来重视“知人论世”式的背景研究和以印象式论评为基本特征的中国传统诗学批评，无疑是具有切中肯

綮的启发性意义。诚如韦勒克所说，“语言的研究对于诗歌的研究具有特别突出的重要性。”[4] 有鉴如此，我们探讨比较苏轼、陶渊明诗歌的艺术特征，亦首先开始于其诗歌的语言。

第一节 语词——常言与珠玉

海德格尔曾经给诗下了个定义，他说：“诗乃存在的语词性创建。”[5]

语言是思维的物质载体，而诗歌的语词正是诗人赖以表达思想的物质工具。每一位诗人都有自己的一套语词系统以及用词造语的习惯方式，掌握了他们诗歌语言的秘密，就等于掌握了进入他们诗歌殿堂的第一把钥匙。正如清代的戴震在其《与是仲明论学书》中所言：“经之至者道也，所以明道者词也，所以成词者字也。由字以通其词，由词以通其道，必有渐。”并明确主张“由文字以通乎语言，由语言以通乎古圣贤之心志”[6]。语言文字是通达古圣先贤心灵奥府的桥梁。同时，语言是具有层级性的，“夫人之立言，因字而生句，积句而为章，积章而成篇。”[7] 我们探讨两位大诗人的诗歌艺术，也遵循这样一个由字词而句篇的思维过程。

一、炼字：炼神与炼意

炼字，又称下字。古人作诗，极重炼字。刘勰《文心雕龙》就有炼字篇，何谓炼字？择字为用是也。刘勰云“缀字属篇，必须练则”[8]，刘勰之文，其意在使人明“形文”，多识字，以便作诗行文拣择之用。元人杨载云：“诗要炼字，字者，眼也。”[9] 杜甫有“语不惊人死不休”之豪言，贾岛有“推敲”之故事，皮日休有“百炼成字，千炼成句”之体验，卢延让有“吟安一个字，捻断数茎须”之辛酸，……以上这些都说明了古人对于炼字的高度重视。一字传神、一字见意、着一字而境界全出，是古人对于炼字的最高期盼。诗歌史上以炼字著称者，可谓所在多有。如早至汉代的《郊祀》歌，就被后人称赞为“炼词锻字，幽深无际”（胡应麟《诗薮》内篇卷一）；魏曹植《白马篇》“俯身散马蹄”、《斗鸡诗》“觜落轻毛散”二句，谢榛就称其

"能尽驰马之状"、"善形容斗鸡之势"，能达此效果乃是因为"'府'、'落'二字有力，一'散'字相应"[10]。唐诗人尤擅炼字，王维的"大漠孤烟直，长河落日圆"(《使至塞上》)、孟浩然的"气蒸云梦泽，波撼岳阳城"(《临洞庭湖赠张丞相》)、李白的"雁引愁心去，山衔好月来"(《与夏十二登岳阳楼》)、岑参的"孤灯燃客梦，寒杵捣乡愁"(《宿关西客舍寄东山严、许二山人》)无不是以炼字而著称的名句。大诗人杜甫更是以其高超的炼字艺术为后人所倾倒，例如"身轻一鸟过"(《送蔡希曾都尉还陇右因寄高三十五书记》)、"绿垂风折笋，红绽雨肥梅"(《陪郑广文游何将军山林十首》之五)、"红入桃花嫩，青归柳叶新"(《奉酬李都督表丈早春作》)、"江山有巴蜀，栋宇自齐梁"(《上兜率寺》)、"即从巴峡穿巫峡，却下襄阳向洛阳"(《闻官军收河南河北》)……杜诗炼字，不仅实字炼得炉火纯青，而且虚字也炼到了出神入化之境。宋人于炼字艺术更是情有独钟，最典型莫过于宋祁的"红杏枝头春意闹"、王安石的"春风又绿江南岸"两例。从某种意义来说，诗歌艺术的一个主要方面就是炼字的艺术，更有甚者乃至认为诗歌创作就是文字游戏，有鉴如此，我们首先就从探讨二位诗人的炼字艺术开始我们的探索之旅。

有人也许会说，陶渊明既无意于功名也无意于为诗，又何来炼字之说？诚然，陶渊明确实是无意于世俗的功名利禄，当然也不会去刻意作诗，更不会去为了"吟安一个字，捻断数茎须"，但这并不防碍陶诗中有出神入化之字眼的存在。而往往是那些不经意而悠然心会脱口而出的诗句，更能达至自然高妙的如神境界。诗歌史上，这样的例子不胜枚举，如谢灵运的"池塘生春草，园柳变鸣禽"，正是这样的典型。谢灵运本来以擅长炼字炼句著称，故其诗歌往往是名句多而佳篇少，此诗就是谢灵运久病后，偶临后园，骤见外面已是春暖花开、草绿禽鸣，于是诗意顿生，佳句脱口而成。[11] 此两句诗之绝妙，大部分的功劳当归之于诗句中的"生"、"变"二字眼。陶诗大多是触境而生脱口而出的即景即情之作，无意为诗而诗语自妙，其中关节，字眼、诗眼功不可没。而苏轼是炼字炼意高手，故其和陶诗中亦往往佳句纷呈。比较鉴别二位诗人炼字之艺术，正可直入龙潭，窥其三昧。

中国诗歌以抒情言志为本，而以意象为其主要元素，在意象的呈示与组合之中，往往体现了古人锻炼字句的工夫。古人云"安排一字有神"、"拾遗句中有眼"，

句中传神的关键字，人们往往名之为“句眼”或“诗眼”，通常所说的炼字，就是指对“句眼”或“诗眼”的字的选择与斟酌。宋人把充当“句眼”或“诗眼”的字分为两类，名之曰“健字”与“活字”。[12] 所谓“健字”，通常是指诗句中刚健有力支撑全句之字。诗中充当“健字”的往往是动词之类的实词；而“活字”则常指句中起转折斡旋作用之字，这些字绝大部分是虚字。下面我们亦从这两个方面考察陶渊明与苏轼的炼字艺术。先看陶诗健字的运用。

关于陶渊明诗歌语言的特点，元好问的《论诗绝句三十首》其“一语天然万古新，豪华落尽见真淳”，可谓千古定评。于是我们在谈及陶诗语言风格时，往往主要是想到其语言的平淡自然、不假雕琢，既然他是无意为诗，自然就不会如谢灵运等诗人那样雕绘字句，其诗句的精炼程度或许会不如那些着意的雕章琢句者。其实不然，陶诗句子中字词的简练精准，是一点也不逊色于其他诗人的。首先，请看陶诗中健字的使用：

“山涤馀霭，宇暧微霄。有风自南，翼彼新苗。”（陶渊明《时运》）[13]

诗句中的“涤”、“暧”、“翼”三个健字的运用，完全体现出了陶诗语言的表现力。在一个阳光明媚凯风习习的春天的早晨，穿上春服的诗人与朋友，兴致勃勃地行走在山间田野之中，这时山上的雾霭已经荡涤殆尽，清朗的天宇中不时飘过一丝丝霭云，此时人的心情也如这大自然一样的清澈澄明。突然一阵清风自南野迎面而至，温润凉爽沁人心脾，田野的禾苗茎叶轻摇，像张开翼翅的鸟儿一样迎风而舞，斯晨斯刻，斯情斯景，千载而下，亦令人目夺神驰，悠然心往。仅仅四句16个字，给我们展现了一副多么充满生机、充满田园气息的清澈澄明的时空之域呀！读此等诗句，感此等人生，我们今天栖息于高楼大厦的城市森林中的竞逐名利者，只能“以画幅为山水，以盆景当苑囿，以书籍当朋友”（明人张潮语），自命清高的君子们，是否应能从中得到多少人生的启示？每读陶诗，总是让我的神思飞回到故乡的田园山水中去而久久不愿返回。陶醉之余，我们还是回到探讨的问题上来吧。陶诗中的景物——山霭、宇霄、南风、新苗，本是常见的山水田园景物，如果不是通过“涤”、“暧”、“自”、“翼”等词的贯穿，使它们呈现出了生命的活力，它们则只能是一个个不能触发除了它们本身的语词信息外更多的关联信息与

情感物象而已。而陶诗的高明之处在于他通过这些动态性的字词，赋予了它们生命与活力，把他当时的瞬时感受，精准形象地表达了出来。斯时斯刻，山峦馀霭之涤、寰宇晨光之暧、田野新苗之翼，非敏感如渊明者不能道，非“涤”、“暧”、“翼”等词不能尽其态！特别是“翼”字，表现力太强了：禾叶是那样的细长，景象是那样的微小，舒动是那样的短暂，但诗人着一“翼”字而境界全出！真是刹那中见终古，微尘中显大千，有限中寓无限，化瞬间为永恒，这是朱光潜先生所说的真正的诗的境界。[14] 古人对于陶诗中这个具有画龙点睛作用的“翼”字，也是毫不吝惜赞美之词。

明谭元春曰：“‘翼’字奇古之极！”钟伯敬曰：“‘翼’字看得细极静极！”（《古诗归》卷九）清沈得潜曰：“‘翼彼新苗’句‘翼’字写出性情。”（《古诗源》卷八）清陶澍《靖节先生集》卷一引王堂语曰：“新苗因风而舞，若羽翼之状，工于肖物。”[15]

再看陶渊明《答庞参军》诗中这一句：“送尔于路，衔觞无欣。”

好一个“衔”字！衔者，以口咄之也；觞者，酒壶也；朋友即将远别，送行于路，心中闷闷不乐，而又不能絮絮叨叨或执子之手作情人离别状，故只能口衔酒壶怅喝刚才别筵上还没有喝完的酒，以此来消解离情与别绪。这个“衔”字，把诗人当时的形象、心情都细腻地描绘出来了。李白诗有云“雁引愁心去，山衔好月来”中的“衔”字不知是否是受到了陶渊明此诗的启迪。陶渊明诗中这样妙合无垠的健字有很多，姑举数例如下：

榆柳荫后檐，桃李罗堂前。《归园田居五首》其一

白日掩荆扉，虚室绝尘想。《归园田居五首》其二

弱湍驰文鲂，闲谷矫鸣鸥。……中觞纵遥情，忘彼千载忧。《游斜川》

饥来驱我去，不知竟何之。行行至斯里，叩门拙言辞。《乞食》

新葵郁北牖，嘉穟养南畴。《酬刘柴桑》

蔼蔼堂前林，中夏贮清阴；凯风因时来，回飙开我襟。

息交游闲业，卧起弄书琴。《和郭主簿二首》其一

芳菊开林耀，青松冠岩列。《和郭主簿二首》其二

寒气冒山泽，游云倏无依。《于王抚军座送客》

平畴交远风，良苗亦怀新。《癸卯岁始春怀古田舍二首》其二

众蛰各潜骇，草木纵横舒。《拟古》其三

青松夹路生，白云宿檐端。《拟古》其五

日暮天无云，春风扇微和。《拟古》其七

从以上所列举情况来看，陶诗佳句中的健字全是一些极普通平常的字词，有些还是口语字如"养"、"弄"、"冒"等，但在渊明的妙手调遣之下，每一个字都尽其所能，使描摹的物象达到了形神俱足的艺术妙境。这些诗句绝大部分是写景句，或可称之为"境句"，其中健字的功能主要是赋形象以生命，予物象以神采，描述的重点往往是客体物象，诗人主体往往是游离于物象之外，借物象而寄托或抒发自己的情感。这是陶诗健字艺术的主要特点。另一个特点就是如"衔觞无欣"、"饥来驱我去"、"叩门拙言辞"、"卧起弄书琴"等句中健字所表现的那样，通过准确形象地描述诗人主体斯时斯境的动作行为，来表现抒情主人公的思想状态。这种直接描述诗人主体精神状态的诗歌显然为数不多。

再来看苏诗健字的使用艺术。

苏诗的艺术特点，人们已经论述的非常多了，但是由于对和陶诗的艺术偏见，学术界对于苏轼和陶诗的艺术特征的深入分析探讨却并不多见。苏轼是一个天才型的诗人，具有"赡于学术而放乎性灵，睥睨一世而摆落万象"的天赋条件，他作诗行文往往以"出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外"作为自己的艺术追求。而"新意妙理"的产生往往要落实到具体的意象语词中，故其诗中往往时现"未经人道"、"前人所未到"的新意象新思想，使得这些"新意妙理"得以形成，健字活字功不可没，苏轼的和陶诗也同样如此。如：苏轼《和陶停云》有句"云屯九河，雪立三江"[16]，"云"与"雪"、"九河"、"三江"，皆是极常见的意象，但一个"屯"字，顿时使满天的乌云汇聚于一处，让人感到乌云压顶的威力昏天黑地的恐惧；而一个极普通的"立"字，却把漫天飞雪凝成一巨大的雪墙，挟带着透人肌骨的寒气赫然耸立于天地之间，大自然巨大无比的威力，经诗人的两个极普通极常见的动词性健字的运用而展现于读者面前。这真是一种伟力的呈现，健字的使用，不惟让"云"、"雪"等意象具有了巨大的力量，也使我们真切地领悟到了大诗人语言运用的威力。

真如周裕锴先生所言，意象的生命力存在于由联系字构成的“力的式样”之中[17]，此联系字即指充当诗眼或句眼的“健字”与“活字”。苏轼另有一首著名的《有美堂暴雨》诗云：“游人脚底一声雷，满座顽云拨不开。天外黑风吹海立，浙东飞雨过江来。”其诗境与上两句诗相似，但显然后者不如前者精炼。

普通平常的意象因为动词的巧妙使用而获得了令人耳目一新的力的式样的呈示，这正是健字使用的艺术效果之一。再看下面两例：

乔木卷苍藤，浩浩崩云积。《和陶使都经钱溪》

煌煌凌霄花，缠绕复何为？举觞酹其根，无事莫相羁。《和陶饮酒》其八

前诗一个“卷”字，把枯老苍藤缠绕于参天大树上的情形生动地表现出来了，不但绘其形而且显其力，加上后句“浩浩崩云积”进一步渲染，乔木之伟岸，苍藤之遒劲，跃然纸上。这虽然描绘的是物象，但何尝不是年老投荒而桀骜不屈的诗人的写照？此诗中意象的力的呈示已经与抒情主体的精神境界巧妙地结合起来了。明写物象而暗写自己，借物寓人、借景而抒情言志，这正是苏诗的一个重要艺术特征。这种特征在后首诗中表现得更加明显，“煌煌凌霄花，缠绕复何为？”诗人在发问，那些灿烂的凌霄花，你们为什么总要缠绕在大树的身上呀？面对世事的缠身小人的不遗余力的攻讦诋毁，诗人只能作无力的祈求“无事莫相羁”，此中的花树意象完全就是物化的人的形象。特别是“举觞酹其根”中健字“酹”，把诗人烦恼、苦闷、无奈的复杂心情全表现出来了。比较一下诗人以前密州时期的“欢饮达旦”因思念弟弟而“把酒问青天”、黄州时期感叹“人生如梦”而“一樽还酹江月”，诗人此时的“举觞酹其根”之“酹”，情感无疑更加丰富，表现力也更强。

其他健字句还有不少，较典型的如：

仰观江摇山，俯见月在衣。《和陶归园田居》其三

宁当娣黄菊，未肯姒戎葵。《和陶和胡西曹示顾贼曹》

丹荔破玉肤，黄柑溢芳津。《和陶癸卯岁始春怀古田舍二首》其二

周公与管蔡，恨不茅三间。《和陶饮酒》其一

三杯洗战国，一斗销强秦。《和陶饮酒》其二十

像上述的第二例和第四例里的“娣”、“姒”、“茅”三字，都是名词活用为动词，

这是典型的东坡式的用字法，纪昀评《苏文忠公诗集》卷四二就曾指出："（'宁当娣黄菊'二句）'娣'、'姒'字是东坡用字法也。"[18]

从以上的分析可以看出，苏诗健字的使用，往往较多的是使意象人化，物即人，人即物，意象中体现出更多的是抒情主体的人格精神，这是苏诗中精神主体强化的表现。而陶诗中健字的使用，则更多的是体现出意象本身的自然生命力，故他往往更多的是着力于体现物象之神，借之而表现自己对自然田园生活的向往。一重主体一重客体，此其明显的不同。

讨论诗歌的炼字，人们一般只着眼于实字的探讨，很少有人从炼字的角度来探讨虚字的使用。其实，虚字的锤炼其重要性有时一点也不比实字差。刘勰曾称许虚字之效能"之而于以者，乃扎句之旧体；乎哉矣也，亦送末之常科。据事似闲，在用实切。巧者回运，弥缝文体，将令数句之外，得一字之助矣"（《文心雕龙·章句》）。"回运"、"弥缝"正是我们所说的转折斡旋之意。可见，虚字的主要任务不在于直接表现意象的审美特征，而在于调整意象之间的关系，传达抒情主体的复杂微妙而又深婉丰富之情意。古人称虚字为活字，其原因当在此。古人云："诗用实字易，用虚字难。"[19] 在近体格律诗中，一般较少用虚字，但陶诗与苏轼的和陶诗属于古体诗范畴，其诗中往往运用到较多的虚字，陶渊明、苏轼可以说是善于运用虚字的高手，先看陶诗中的活字。

陶渊明《时运》篇中的名句"有风自南，翼彼新苗"，其中的"自"就是一个非常典型的虚字，此处这个"自"把不期而至的南风写活了，好像南风知道人意，悄然而至，给这个春光明媚清澈澄明的江南田野之晨凭添一分灵动与生气。古诗云"南风知我意"，与陶渊明此诗句有异曲而同工之妙。清人李调元曾说："作诗需用活字，使天地人物，一入笔下，俱活泼泼如蠕动，方妙。"[20] 陶渊明很擅于用这个"自"字，据笔者统计，陶诗中总计竟用了44个"自"，除了《归园田居》其一"久在樊笼里，复得返自然"一处外，其他都是用作虚词。其他特别典型工巧之处还有：

傲然自足，抱朴含真。……宴安自逸，岁暮奚冀！《劝农》

大钧无私力，万理自森着。《神释》

尘爵耻虚垒，寒华徒自荣。《九日闲居》

或有数斗酒，闲饮自欢然。《答庞参军》

春秫作美酒，酒熟吾自斟。《和郭主簿二首》其一

贞刚自有质，乃石乃非坚。《戊申岁六月中遇火》

忆我少壮时，无乐自欣豫。《杂诗十二首》其五

马为仰天鸣，风为自萧条。《拟挽歌辞三首》其三

“自”者，自己也，自然也。陶诗中用到如此之多的“自”字，绝不是偶然的，这充分说明了陶渊明任真自然、悠然闲适的思想和处世态度。诗歌中多用“自”字，表明特别强调主体与客体的自在自为状态的自然呈现，强调主体向客体的回归意向，其本质正是马克思所说的“人的自然化”。

后来诗人杜甫也极喜用此“自”字，其名句“江山有巴蜀，栋宇自齐梁”，就深得宋人赞赏，叶梦得曾评杜甫此句云：

> 诗人以一字为工，世固知之，惟老杜变化开阖，出奇无穷，殆不可以形迹捕。如“江山有巴蜀，栋宇自齐梁”，远近数千里，上下数百年，只在“有”与“自”两字间，而吞纳山川之气，俯仰古今之怀，皆见于言外。《滕王亭子》“粉墙犹竹色，虚阁自松声”，若不用“犹”与“自”两字，则余八言凡亭子皆可用，不必滕王也。此皆工妙至到人力不可及，而此老独雍容闲肆，出于自然，略不见其用力处。[21]

“有”为健字，“自”为活字，“远近数千里，上下数百年”全在这两字包容之中，杜甫真是把语言文字艺术发挥到了极致呀。老杜也如此喜用“自”字，是否受到了陶渊明的影响，我们不得而知。

陶渊明不惟善用“自”字，而且善于运用其他虚字。如“之”字也用得极多，陶诗中共用了41次。如钱钟书先生就认为，陶诗中“以‘之’作代名词用者亦极妙”[22]。典型如：

晨耀其华，夕已丧之。《荣木》

我有旨酒，与汝乐之……之子之远，良话曷闻。《答庞参军》

草木得常理，霜露荣悴之。《形赠影》

身没名亦尽，念之五情热。《影答形》

饥来驱我去，不知竟何之。《乞食》

自古叹行役，我今始知之！《庚子岁五月中从都还阻风于规林二首》其二

从古皆有没，念之中心焦。《己酉岁九月九日》

微雨从东来，好风与之俱。《读山海经》其一

黄花复朱实，食之寿命长。《读山海经》其四

过门更相呼，有酒斟酌之。《移居》其二

以上“之”字全是指代词，或用于句尾，或用于句中，乃至用于句首，灵活多变，意味隽永各极其用。当然，“之”还较多地用作语助词，其运用之妙不遑多论了。

陶诗中还有虚字运用的特殊情况：一是一句中几个虚字连用，如“理也可奈何”（《杂诗》其八）、“馁也已矣夫”（《有会而作》）、“当复如此不”（《游斜川》）前两句是连用四个虚字，后一句竟然五字全是虚字。二是上下句对用，如：

岂无他好？乐是幽居……乃陈好言，乃著新诗。《答庞参军》

开岁倏五日，吾生行归休。《游斜川》

平畴交远风，良苗亦怀新。虽未量岁功，即事多所欣。《归园田居》其三

在昔闻南亩，当年竟未践。屡空既有人，春兴岂自免。

《癸卯岁始春怀古田舍》其一

从以上例子不难看出，陶诗中虚字的运用，在句子结构上起到了斡旋转折的作用，有些就相当于现代汉语中的关联词语，这些虚字的运用，使陶诗散文化的特征非常明显；而这样的表达无不在于服务于抒情主体的情感表达的需要，抒情主人公因此而形神毕现。另一方面也可看出，活字并不如健字那样，全是句眼或诗眼，这也是必须指出来的。苏轼的虚字的运用是否也如陶诗一样呢？

我们知道，散文化是宋诗一个突出的特点。尤其是苏轼，可以说是宋诗人中以文为诗的典型代表。而以文为诗的一个显著特征就是在诗中大量使用虚字虚词。

不言而喻，在苏轼和陶诗中肯定是会有较多虚字虚词的，因为和陶诗属于古体诗，不同于那些五七言近体律绝，它们的形式更加自由，散文化的特征肯定更加明显。这一点我们似乎不需多费笔墨去证明了，我们只是更多地去关心其活字使用的特征与规律，以求通过这些特征与规律来了解抒情主体的精神及思想。请看以下这些典型例子：

我见异人，且得异书。挟书从人，何适不娱。《和陶答庞参军》

子卿白首，当还西京。辽东万里，亦归管宁。《和陶答庞参军》

木固无胫，瓦岂有足。《和陶时运》

穷猿既投林，疲马初解鞅。《和陶归园田居六首》其二

风乎悬瀑下，却行咏而归。《和陶归园田居六首》其三

虽过靖节年，未失斜川游。《和陶游斜川》

偶得酒中趣，空杯亦常持。《和陶饮酒》其一

苏诗中虚字的运用大多类同上例，上述诗句中，“且”与“何”、“当”与“亦”、“固”与“岂”、“既”与“初”、“乎”与“却”、“虽”与“未”、“偶”与“亦”，无不是两两对举，把上下两句乃至上下四句诗紧密联系起来，促进了上下诗意的连贯，其作用完全相当于现代汉语的关联词。比较陶诗，苏诗更重上下句语气与意理的连贯，抒情主体的精神意志表现得更为强烈。正因为此，使苏诗议论性特征非常明显，这是与陶诗不同之处。

综合而言，陶诗虽有极为准确传神的健字和活字，但陶诗确实是无意为诗，故其诗下字虽极精当，而不让人有刻意锤炼之感；而苏诗则有意为诗有意锻炼字句，虽其才高而不使人有造作之感，但亦难掩其锻造之痕。从创作主体角度来看，陶诗往往重在客体的生命力的自然呈现，强调的是主客体的形神交汇而以物象为主，借景抒情，故其下字，特别是其健字的运用重在客体形神的表现；苏诗则以我为主，以我而驱物象，一切皆以抒写己意为旨归，故其下字重在意理的抒写。苏轼有两段话，似乎可作为我上述结论的补充说明：

“采菊东篱下，悠然见南山”，因采菊而见山，境与意会，此句正有

妙处。近岁俗本皆作望南山，则此一篇神气多索然矣。古人用意深微，而俗士率然妄以意改，此最可疾。[23]

（《题渊明饮酒诗后》，《苏轼文集》67/5/2092）

近世人轻以意改书，鄙浅之人，好恶多同，故从而和之者众，遂使古书日就讹舛，深可忿疾。孔子云："吾犹及史之阙文也。"自予少时，见前辈皆不敢轻改书，故蜀本大字书皆善本。蜀本《庄子》云："用志不分，乃'疑'于神。"此与《易》"阴'疑'于阳"、《礼》"使人'疑'汝于夫子"同。今四方本皆作"凝"。陶潜诗"采菊东篱下，悠然见南山"，采菊之次，偶然见山，初不用意，而境与意会，故可喜也。今皆作"望南山"。杜子美云"白鸥没浩荡，万里谁能驯"，盖灭没于烟波间耳；而宋敏求谓余云："鸥不解没，改作波字。"二诗改此两字，便觉一篇神气索然也。

（《书诸集改字》，《苏轼文集》68/5/2098）

诚如古人所说，诗中之字如"贤人"，每个都"屠沽不得"。[24] 一字之改，而境界迥异，炼字的重要性于此可知。陶渊明无意炼字而形神具备，苏轼有意炼字，而意志弥显。

二、选词：古朴与自由

从诗歌体式上看，陶诗与苏轼的和陶诗皆属于古体诗，相对于近体格律诗而言，古体诗一般不受平仄声韵、对仗、句数、字数的限制，没有这些"脚镣手铐"的桎梏，诗人们创作自然更加自由和灵动。但是因为苏轼的和诗是依陶诗原韵而作，根据和诗的通常习惯，在创作和诗之时，还是或多或少要受到原唱诗的题材内容等方面的影响的。上文我们已经探讨了二位诗人的炼字艺术，下面我们再从语法角度探讨其用词特色。

传统的诗学批评一般都是采用印象式论评的方法，说陶诗语言平淡自然、不假雕琢，"豪华落尽见真淳"；说苏诗的语言是"以文为诗"、"以议论为诗"等。这些流

传已久的结论对于陶渊明、苏轼诗歌艺术特征的把握显然不能令人满意，不是说这些结论不准确，而是因为它们除了提供给人现象的陈述外，我们实在不能从中得到更多有益的启示，这样的直观式的评语，对于一般读者而言，其实仍然是得不到心底洞明的释然。只有深入到诗作的字、词、句中去，具体感受其语言的形式和内容，体会他们独特的语言魔方的组合技巧，才能真正达到直观感相的体认与知性思理的把握相结合的认识高度。

下面我们根据二位诗人诗歌的题材内容、体式及其创作的时间背景等，选择他们的五首代表诗作加以比较，或能达到管中窥豹的功用。所选五首诗见下表，就陶诗题材内容来说，其中，《饮酒》其五为咏怀诗，《归园田居》其一为田园诗，《游斜川》属山水诗[25]，《停云》为思亲友诗，《始作镇军参军经曲阿》属行役诗。从创作时间上来看，以晋安帝义熙元年（405）为界，《游斜川》、《停云》、《始作镇军参军经曲阿》属于归隐前的作品，另两首属于归隐后的作品。[26] 我们选择这五首诗歌主要还是因为苏轼的原因，《和陶饮酒二十首》诗是苏轼和陶之始作，其时为宋哲宗元祐七年（1092），苏轼 57 岁知扬州；而《归园田居六首》则创作于绍圣二年（1095），苏轼贬居惠州的第二年，这是苏轼时隔三年后的再次和陶诗，其他三首则作于贬谪海南之时，且《始作镇军参军经曲阿》是苏轼最后一首和陶诗，作于宋徽宗元符三年（1100），65 岁的苏轼将离海南儋州时，可见这五首诗贯穿了苏轼整个和陶创作的始终，且分别属于几个不同的特殊阶段，当是能够代表苏轼和陶诗的特点的。

篇名	字数	词数	单音词	复音词	虚词	名词	动词	形容词	连绵词
饮酒其五	50	35	20	15	8	8	9	5	0
		41	32	9	14	7	10	1	0
归园田居其一	100	67	34	33	3	30	19	3	2
		75	50	25	17	27	17	8	1
游斜川	100	71	42	29	13	19	16	6	0
		87	74	13	26	15	23	4	0
停云	128	75	28	47	15	26	19	10	5
		87	46	41	23	18	21	12	1

篇名	字数	词数	单音词	复音词	虚词	名词	动词	形容词	连绵词
始经曲阿	100	67 70	34 40	33 30	12 18	23 29	23 16	9 1	2 0

说明：1. 表格中上行数字为陶诗用词情况，下行为苏轼和诗用词情况；

2. 复音词一般指双音节词，典故词与他人原句亦归入此类。

从上表的统计情况我们不难发现陶诗与苏轼和诗之间相同与相异之处，二者的相似的特点主要有以下几点：

1. 单音词占优势，陶诗所占比例分别是 59%、51%、59%、37%、51%，平均值是 51.4%；苏诗的比例分别是 78%、67%、86%、53%、57%，平均值是 68%。可见，两位诗人都是四言诗《停云》单音词比例较低，因为四言诗是最古老的诗体，其句子内部结构本身变化较少，且四言骈文一直是中国古代最常用的应用文，故其单音词所占比例相对较低。但即使这样，苏轼和诗中单音词比例仍然超过了 50%，这很能反映苏轼行文自由变化的风格。如果不算这首四言诗，只算其他四首五言诗单音词所占的平均数，则陶诗的比例是 55%，苏诗的比例是 72%。

2. 用了一定数量的文言虚词，陶诗比例是 23%、4%、18%、20%、18%，平均值为 17%。苏诗比例为 34%、23%、30%、26%、26%，平均值为 28%。

3. 形容词运用极少。陶诗比例为 14%、2%、8%、13%、13%，平均值是 10%；苏诗比例为 2%、11%、5%、14%、1%，平均值为 7%。

4. 名词与动词在诗中所占比例大致相当，五首陶诗共用名词 106 个，动词 86 个，比例大约是 1.2 : 1；五首苏诗共用名词 96 个，动词 87 个，比例大约是 1.1 : 1。

从以上分析可以看出，两位诗人在选词上的基本趣向大致相同，单音词占优势，这是古代汉语的一个基本特点，人们一般认为诗歌中应该是双音词占多数，其实这只是近体格律诗中是如此，古体诗中往往是单音词占多数，如有学者作过统计，《诗经》中的单音词的比例就远远大于复音词的比例。[27] 而诗中用较多的虚词，这也是古体诗的一个重要特征，王力先生就曾经说过，“古体诗的语法，几乎完全是古代散文的语法。我们说‘几乎’，因为有若干虚字的用法似乎是古诗所特

有的。”[28] 其实单音词多、文言虚词多，正是我们常说的“以文为诗”的基本特征之二，有些学者曾专文指出“以文为诗”始于陶渊明，并还引起争鸣，[29] 还有不少的学者也于自己的文章或著作中专门论述陶渊明“以文为诗”，这其实是对于古体诗歌的这个基本特性的不了解。真正的“以文为诗”应当是特指在近体格律诗歌中的“以文为诗”，这才是反常与创新，而这正是韩愈、苏轼等的杰出之处。

我们分析陶渊明、苏轼诗歌中的词语特点，决不仅是为了来指出上述问题，而是以此来揭示其诗歌的基本面貌，了解他们诗歌创作的这些特性如何反映了他们的思想性格和精神风貌。陶渊明之所以创作这种古体诗歌，正是因为散文化的古体诗歌便于抒情言志，往往能达到直抒胸臆且又言简意赅、情韵绵长的艺术效果。这又涉及到上述第三点，较少运用形容词，这也是古体诗简朴高古的特色之一。不是说运用了较多形容词，就必然导致语言的绮丽；但很少运用形容词，这肯定是诗歌语言自然朴实的表现之一。形容者，必定得费心力，而要想达到形容得精妙，则必定得斟酌选择最恰当的词语，这就必然影响到灵感与思维；苏轼曾有诗描写其诗思突发时的感受，“作诗火急追亡逋，清景一失后难摹”(《腊日游孤山访惠勤惠思二僧》)，就非常形象而准确地描写了诗歌创作初始阶段诗人灵思的情形。至于这之后的斟酌修改而使用形容词，则必是落入“琢雕”之境了，这点从谢灵运诗歌中得到最好的印证。诗至于宋之谢灵运而声色大开，魏晋以来的古朴诗风则日趋式微了。诚如袁行霈先生所言，陶渊明是魏晋古朴诗歌的集大成者，魏晋诗歌在他那里达到了高峰。谢灵运却另辟蹊径，开创了南朝的一代新风。[30] 陶渊明集古朴诗风之大成，我想这样的结论具体落实于其诗歌中，则单音词占优势、形容词较少、较多使用虚词这几点当是其重要的表现吧。

从上表我们还能看出苏轼和诗与陶诗之间的明显的用词差异，其差异主要有如下几点：

1. 苏轼和诗用词数明显高于陶诗，五首陶诗总词数为 315 个，平均数为 63 个；而五首苏轼和诗总词数达 360 个，平均数为 72 个；不但总词数远远超过陶诗，而且每一首诗的词数都超过陶诗，平均每首诗的词数竟然超过陶诗词数达到 9 个。

2. 苏轼和诗的单音词明显多于陶诗而复音词则明显少于陶诗，五首苏轼和诗

的单音词总数为242个，平均数为48.4个；而陶诗为158个，平均数为31.6个，苏诗单音词总数比陶诗多了84个，平均每首多了近17个。

3. 苏诗虚词明显多于陶诗，五首苏诗虚词总数是98个，平均数近20个；五首陶诗虚词数为51个，平均数约10个，每首苏诗虚词数平均比陶诗多10个。

苏诗较陶诗更多的使用词语，特别是更多的使用单音词与虚词，表明苏诗的语词更丰富，其间的信息量也更大，同时也说明苏诗表达更加自由灵活。

苏轼的时代，近体格律诗已经完全定型并已经成为诗歌的主要创作体式，格律诗自齐梁“永明体”的发轫至初唐“沈宋”的定型至盛唐的全面繁盛，直至北宋苏轼的时代，近体格律诗已经盛行诗坛数百年。盛极而衰，穷则思变，这是事物之常理。苏轼晚年的大力和陶，并对陶诗的散文化的特征加以极力的扩大化，从本质上来说，是对近体格律诗形式、语言等方面天生缺陷的一种加以改革的心理表现。苏轼和陶诗的这种特点也必然会影响到他的其他诗体的创作。现在学术界似乎已经充分肯定了苏轼和陶诗对其晚年诗歌风格转变的重要作用，王水照在其《论苏轼创作的发展阶段》就曾认为和陶诗“它是苏诗艺术风格转变的确切标志，是探讨其晚年风格的有力线索”，“和陶诗所表现的美学趣尚，影响到苏轼岭海时期的整个创作”。[31]

综合以上二者之同与异，我们可以以一词而概括两位诗人在词语选择上的精神特质，那就是“自由”，相对而言苏轼诗歌中表现的自由精神更多更强烈而陶渊明诗歌则更古朴。关于这一点，古人对二位诗人诗歌语言的经典评论中就已经表现出来了。明代唐顺之（1507—1560）曾指出陶渊明诗歌语言的特点：“陶彭泽未尝较声律，雕文句，但信手写出，便是宇宙间第一样好诗。”[32] 宋代许彦周在其《彦周诗话》“东坡诗不可指摘轻议”条中云：“（苏诗）辞源如长江大河，飘沙卷沫，枯槎束薪，兰舟绣鹢，皆随流矣。珍泉幽涧，澄泽灵沼，可爱可喜，无一点尘滓。只是体不似江河，读者幸以此意求之。”[33] 一个是不较声律，不雕文句，信手写出，创作出了宇宙间第一样好诗；一个是如长江大河珍泉幽涧，随物赋形高风绝尘；其中体现出来的共同的精神追求正是无拘无束的自由精神。

三、造语：常言与活语

前面我们主要从语法的角度分析了苏诗与陶诗的用词特点，下面我们再从二位诗人造语的角度加以比较与考察他们之异同。所谓造语，就是指那一个个孤立的字、词如何组合成短语与句子。从语言学角度说，短语是由词组合而成，故短语又称词组；而句子又是由词与短语组合而成的更大的语言单位，它能够表达一个相对完整的意义，已经能够独立存在于诗文之中。古代的诗文批评中似乎没有分得这么详细，往往很少讲到这种语法意义上的短语，更没有词组这么一个概念，如《文心雕龙》云："句者，局也。局言者，联字以分检……夫人之立言，因字而生句，积句而成章"[34]，就直接由字和句，中间没有其他语言单位了。中国古代的诗歌批评乃至整个古代汉语中，都没有如西方语言学中的那种严谨细致的语法分析，故古人对言语的分类也很模糊，一般只概言景语、情语、俗语、田家语、胸臆语、事语、理语、文人语、诗家语、平常语、口头语等，我们现代的诗歌研究，也往往是承继古人的印象式的体悟与论评的方法，而很少有从语言文字本身角度去分析研究诗歌内容与风格特色的产生过程。感悟式印象式的评语，往往只能让我们知其然而不能知其所以然，只知结论而不知如何结成此论。如我们大都知道陶渊明诗歌的语言平淡自然，高一层者还知其古朴淳厚，但这些风格特点是如何形成的呢？仅仅言其多用口语、俗语、田家语等，言其皆由直寻、不假雕琢，显然还是不能让我们深知其究竟。而从字词的组合、语句的形成也即是我们所说的造语方式角度进行探讨，无疑是直探本源的较好方法。首先请看一个简单的统计表：

四言诗	陈句	叠音词	连绵词
陶诗	23	30	7
苏诗	3	5	1

这是据两人的四言诗用词造句的情况作的一个简单统计，其中的陈句指完全袭用的古人诗文中的原句，连绵词不包括叠音词里的连绵词。

九首陶诗里共用到陈句23个，其中除“祸福无门”(《荣木》)、“民生在勤，勤则不匮”(《劝农》)出自《左传》、“肃肃其风”(《答庞参军》)出自王粲诗、“念兹在兹”(《命子》)出自《尚书·大禹谟》，其他18句全出自《诗经》，另外陶诗中还有很多化用《诗经》的句子，这充分说明《诗经》对陶渊明诗歌的影响。苏轼和诗共四首，仅仅用了3个陈句，其中《和陶答庞参军》两句，分别是“了不容思”(出自陶渊明《孟府君传》)、“击鼓其镗”(出自《诗经·邶风·击鼓》)，《和陶劝农》“南东其亩”(出自《诗经·小雅·信南山》)。

其次，陶诗中还用了大量的叠音词与连绵词，9首诗中共用到24种30个叠音词，7个连绵词；而苏轼和诗才用到5个叠音词，1个连绵词(《和陶停云》“寤寐”)。据有学者统计，“陶诗叠字共有109种。陶诗有83种，陶文有40种。”[35]

《诗经》基本上是四言诗，大量使用叠音词与连绵词也是《诗经》用语的一个显著特点，从陶诗所用的叠音词与连绵词来看，其中绝大部分皆曾在《诗经》中出现过，借《诗经》陈语、陈词以表情达意，对于熟谙《诗经》的古人来说，当然是最为便捷的事，陶渊明诗中大量套用《诗经》陈句、陈词，这说明陶渊明作诗不避陈语，这又与陶渊明无意为诗藉诗以遣兴的作诗态度是一致的。苏轼是北宋诗文革新的主将与旗手，“以故为新，化俗为雅”不惟是时代之要求，也是苏轼竭力实践与追求的目标，因此他不可能于自己的诗歌创作中大量使用陈词陈句。

从上文可见，直接袭用前人成句，是两位诗人造语上的一个明显的特点，尤其是陶渊明的四言诗中。而从他们的全部诗作来看，模仿袭化前人诗文语句，这是他们造语上的一个更加明显的特点，这涉及到用典的问题，我们将作为专节讨论，此不赘述。

以上虽然只讨论了四言诗的情况，其实亦能看出二位诗人在全部诗歌造语上面的特点。下面我们再从二人的五言诗中各选两首分别从情语、景语、事语、理语四个方面来比较他们造语之异同。[36]

陶渊明 归园田居 其一

少无适俗韵，性本爱丘山。误落尘网中，一去三十年。

羁鸟恋旧林，池鱼思故渊。开荒南野际，守拙归园田。
方宅十馀亩，草屋八九间。榆柳荫后檐，桃李罗堂前。
暧暧远人村，依依墟里烟。狗吠深巷中，鸡鸣桑树颠。
户庭无尘杂，虚室有馀闲。久在樊笼里，复得返自然。

苏轼 和陶归园田居 其一

环州多白水，际海皆苍山。以彼无尽景，寓我有限年。
东家着孔丘，西家着颜渊。市为不二价，农为不争田。
周公与管蔡，恨不茅三间。我饱一饭足，薇蕨补食前。
门生馈薪米，救我厨无烟。斗酒与只鸡，酣歌饯华颠。
禽鱼岂知道，我适物自闲。悠悠未必尔，聊乐我所然。

以上两首诗应该可以作为陶诗与苏轼和陶诗的典型之作。陶诗作于义熙二年（406）年，陶渊明初归田园之时，“久在樊笼里，复得返自然”，一语道尽作者此时之心情。苏诗作于绍圣二年（1095）三月，贬居惠州不到半年的时间。“悠悠未必尔，聊乐我所然”，也尽显诗人此时之心态。陶诗前四句叙事，中十二句写景，后四句抒情；全诗100字，67个词，从内容上看，基本由两类语词构成：闲适语、田家语。其中动词如爱、恋、思等为心理词，鸡、狗、榆柳、桃李等名词全为真正的田家语词，特别是“十余亩”、“八九间”这是纯粹的口语，全诗中除了“狗吠深巷中，鸡鸣桑树颠”一联套用《汉乐府·鸡鸣》篇“鸡鸣高树巅，狗吠深巷中”外，其他皆为自作语，字词组合自然，语句基本是正常的陈述语句（全诗20句，除“暧暧远人村，依依墟里烟”两句为倒装句外，其他18句全是陈述句），语意连贯畅通，一气而下，兴会淋漓，即使是袭用陈语，如改“高树”为“桑树”后，也更加形象具体，增添了田园情趣。从上述可见，用平常语以最普通的表述方式（即是通常说的赋的表现手法）用其自然逻辑顺序把思想内容叙述出来，这就是陶诗的造语方式，用古人说法就是“冲口出常言”、“信手自孤高”。[37]

苏轼和诗虽然也是一气贯注语词平实，但却仍是诗人之语而非田家语。其诗

前两句景语，三四句与最后两句为情语，中间12句事语，余两句为理语，全诗共75个词20句，除“市为不二价，农为不争田”两句中有田家气息外，其他都明显带文人气习。如“孔丘”、“颜渊”、“周公”、“管蔡”、“知道”等词，书生气很重；另像“茅”、“馈”等词，前者是名词活用作动词，意为“筑茅屋”，这样的句式在陶诗中是根本看不见的；对于后者，陶渊明或许会用“赠”、“送”等词而不用“馈”，句子也许会是“门生送薪米，救我无烟厨”这样的常式句而不是如苏诗的“救我厨无烟”这样的变式句。不难看出，作者尽力地想使自己的语言俗化，如使用了“白水”、“苍山”、“东家”、“西家”、“不二”、“不争”、“岂知”等词语，或为俗语或为纯粹的口语，但它们在诗人的组合下，仍然使诗句带有明显的文人气而少农家味，这主要是由于诗人使用较多的语词特别是单音节词以及不平常句式造成的。前者使诗歌语言不平整散文化；后者如“际海皆苍山”、“救我厨无烟”、“周公与管蔡，恨不茅三间”等句，或为倒装句或为合成句加词语活用句（“周公与管蔡，恨不茅三间”虽形式上是复句，而语法上却是个单句，“周公与管蔡”作主语，“恨不茅三间”作谓语，两句实际上是一个主、谓、宾成分俱全的陈述句），这就是苏诗造语的特点，求新求变，以故为新，化俗为雅，而又时露新意妙理，如“市为不二价，农为不争田。周公与管蔡，恨不茅三间”这样的句子和语意，是典型的苏式语言，其他人是绝难想出也绝不敢为的句子。我们再看另外两首：

陶渊明　和郭主簿二首　其一

蔼蔼堂前林，中夏贮清阴；凯风因时来，回飙开我襟。
息交游闲业，卧起弄书琴。园蔬有馀滋，旧谷犹储今。
营己良有极，过足非所钦。舂秫作美酒，酒熟吾自斟。
弱子戏我侧，学语未成音。此事真复乐，聊用忘华簪。
遥遥望白云，怀古一何深。

苏轼　和陶和郭主簿二首　其二

雀鷇含淳音，竹萌抱静节。诵我先君诗，肝肺为澄澈。

犹为鸣鹤和，未作获麟绝。愿因骑鲸李，追此御风列。

丈夫贵出世，功名岂人杰。家书三万卷，独取服食诀。

地行即空飞，何必挟日月。

此处笔者有意选了两首不相对应之诗，虽然诗题仍然相同，但陶诗选了原诗第一首，而苏轼和诗却选了第二首，这或许也是一种有趣的比较方法。韵脚不同了，是否有什么新的发现呢？

两首诗应当都可算做闲居诗，陶诗描述了自己在一个凯风习习的中夏之日，闲弄书琴，自斟美酒，幼子嬉戏，自感其乐融融，但又时望白云怀想古圣先贤而稍有一丝的怅惘。前四句写景，中十句叙事，后四句抒情，诗人触眼所见，即景即情，观其词如"蔼蔼、中夏、凯风、回飙、园蔬、旧谷、春秋、美酒、弱子、白云"等，无不词词朴实；睹其语如"堂前林、贮清阴、开我襟、弄书琴、作美酒、吾自斟、戏我侧、真复乐"等，语语寻常。组词造语，自然而然，眼所见，冲口而出；心所想，脱口而成；"冲口出常言"、"眼前景致口头语，便是诗家绝妙辞。"读此诗，使我不自禁想到了杜甫的《江村》诗，"清江一曲抱村流，长夏江村事事幽。自去自来堂上燕，相亲相近水中鸥。老妻画纸为碁局，稚子敲针作钓钩。多病所须惟药物，微躯此外更何求。"同为夏日闲居之诗，同样的清闲，同样的天伦之乐，同样的语词朴实、造语寻常，即景即情、冲口而出，其境界亦令人神往。没有了惯常的沉郁顿挫、拗折深曲的杜诗，呈现出来的萧散简远的别样风貌，或许也来自于陶诗的启迪吧。

再看苏诗，北宋元符元年(1000)的三月清明节，远谪海南的诗人，闻儿子诵读诗书，回忆起早已亡逝的父亲，想念海峡那边的年幼的孙儿，感慨万端的诗人提笔写下了这两首和诗，在这样的情境下创作的诗歌，往往更见诗人的性情态度，也更能见出诗人遣词造语的工夫，因为在这样的时候，诗人是无暇也无意去雕章琢句的，这不正是"无意为诗"吗？诗人序中云"随意所寓，无复伦次"，恰恰告诉我们这是一个极佳的研究范例。

诗歌前两句是苏洵诗句，可不作讨论。三、四两句写读先父诗句的感受，两

句七词，无典无故，普通语词，自然组合，陈述事实，语意语气皆平常。但后面则陡然一变，接连用了“鸣鹤和”、“获麟绝”、“骑鲸李”、“御风列”、“丈夫贵出世”[38]、“人杰”、“三万卷”、“服食诀”，每句一典，一气而下，且典典相对，语语相连，丝毫见不出造作痕迹，真乃学究天人也！这就是苏诗本色！清赵翼《瓯北诗话》卷五评曰：“坡诗不尚雄杰一派，其绝人处在乎议论英爽，笔锋精锐，举重若轻，读之似不甚用力而力已透十分，此天才也。……此皆坡诗中最上乘，读者可见其才分之高，不在功力苦也。”[39] 不难看出，苏诗之所以能把这么多的典故成语用于诗中而不显造作，其中的主要功劳要归功于诗中其连接作用的虚词的运用，苏诗中后面十句十典，分别用了“犹……未……”、“因……此……”、“……岂……”、“……独……”、“即……何必……”等虚词，把本不相干的字词及短语连贯成句，关联句式的连用，不但准确清晰地表达了诗人的思想，而且使诗歌具有了一泻而下的气势，真是“信手拈得俱天成”（苏轼《次韵孔毅父集古人句见赠》），杨万里曾认为苏轼诗风与李白诗风相似，他说：“李苏之诗，子列子之御风也。……无待，神于诗者欤！”（《诚斋集》卷八十，《江西宗派诗序》）

综上所述，两位诗人造语特点可总结为两句话：陶无意为诗，“冲口出常言”而语自孤高；苏轼有意为诗，“诗参活句禅”而语自豪放。

四、用典：融典与化典

用典，是中国诗歌的一种突出的语言现象，其实不惟是诗歌中，几乎其他各种文体中，用典也是极为常见的一种语言现象。从所用典的内容来看，大致可分为事典与语典两种。事典主要是指用前代诗文中的故事典故；语典，主要是指模仿、袭用或化用前人诗文中的语句。从用典的方式来看，葛兆光先生把古诗中的用典分为三种情况：第一种为替代性用典，指用一个典故词语替代普通的常用词语，如用“桂华”代“月”、用“红雨”代“桃”等，这种用典只不过把所要表达的词换了个面孔，实际意义完全相同，内涵与外延没有扩大和缩小，因此这是最差的用典方式。第二种是表达意义的用典，如以“王祥卧冰”表达孝顺的行为，以“班姬咏

扇”表达失宠的哀怨，虽然这种用典方式比替代性用典多了一点含蓄多了一层委婉，但依然只是一种表达具体的明确的意义的形式，于诗歌的意境无补，因此也不是一种高明的用典方式；葛先生认为古诗中的用典大都是这种形式。第三种是借典故来传递感受的方式，这种用典方式中的典故在诗歌中传递的不是某种要告诉读者的具体意义，而是一种内心的感受，这种感受也许是古往今来的人们在人生中都会体验到的，由于这些典故具有凝聚性，能引起古今人心灵的共鸣，并是诗歌语言的有机部分，因此葛先生认为这是一种成功的用典方式，当然也就是最好的方式了。[40] 葛先生的分类及其分析极有见地，我把葛先生的这三种用典方式分别名之为“替代性语典”、“浓缩性事典”和“传递性意典”。古诗文用典，其实际情形就是不直接用普通语平常语而要于诗文中加进事典或语典，其根本目的在于增强语言的表现力，增加其文化内涵，提升诗文本身的感染力量。但是，由于理解事典与语典需要一定的学识修养，如果学识不够，则不能知晓所用典之意义，当然也就无法洞悉诗文作者的语意；因此，客观上诗文的用典增加了理解其意义内涵的难度，而如果诗文中用了过多的典，或用了一些较生僻典，则其对读者的要求则更高，这样往往造成语言的晦涩难解。所以，诗歌史上对用典的意见也褒贬不一。

钟嵘《诗品》中就认为诗不贵用事，其于《诗品序》中云：

> 夫属词比事，乃为通谈；……至乎吟咏情性，何贵用事？“思君如流水”，既是即目。“高台多悲风”，亦唯所见。“清晨登陇首”，羌无故实。“明月照积雪”，讵出经史？观古今胜语，多非补假，皆由直寻。颜延谢庄，尤为繁密，于时化之。故大明泰始中，文章殆同书抄。时任昉王元长等，词不贵奇，竞须新事，迩来作者，浸以成俗。遂乃句无虚语，语无虚字，拘挛补衲，蠹文已甚。但自然英旨，罕值其人。[41]

钟嵘在这段著名的评论中，对南朝刘宋时期诗中用典过盛的现象大为不满，斥之为“殆同书抄”、“拘挛补衲，蠹文已甚”；同时亦提出了一个著名的观点——“古今胜语，多非补假，皆由直寻”。

唐代大历诗僧皎然《诗式》"诗有五格"条中认为诗以"不用事第一"，五代诗僧齐己《风骚旨格》"诗有三格"中云"三曰下格用事"。后人也曾批评爱用典的李商隐诗是"獭祭鱼"、好用典的宋诗是"堆垛死尸"。王夫之就曾批评苏轼用典说："人讥西昆体为'獭祭鱼'，苏子瞻、黄鲁直亦獭耳。彼所祭者肥油江豚，此所祭者，吹沙跳浪之鲿鲨也。除却书本子，则更无诗。"[42]

当然，对用典持欣赏态度者也很多，如刘勰《文心雕龙·事类》中就认为："明理引乎成辞，征义举乎人事，乃圣贤之鸿谟，经籍之通矩也。"刘勰把"引乎成辞，征举人事"的用典上升到一个很高的高度，认为其"乃圣贤之鸿谟，经籍之通矩"。唐代欧阳询《艺文类聚·序》中也认为："(用典)俾夫览者易为功，作者资其用，可以折衷今古，宪章坟典云尔。"同样是评苏诗用典，清人张道《苏亭诗话》卷一则认为：

> 东坡博极群籍，左抽右取，纵横恣肆，隶事精切，如不着力。尤熟于《史》、《汉》、六朝、《唐史》、《庄》、《列》、《楞严》、《黄庭》诸经及李杜韩白诗，故如万斛泉源，随地喷涌，未有羌无故事者。[43]

毋需多加例举，好恶爱憎各有性情，见仁见智亦不无道理。笔者认为，语言是具有开放性的，尤其是追求新变的诗歌语言，只要有助于作者思想情意的表达，用什么语言如何用，这是作者的自由。我们不能因为诗中没有用典而指责其浮廓浅薄，也不能因为其用了典就说它高雅深邃，不用典不可苛求，用了典也不必钦慕，关键是用典要贴切精当，不可过度。钱钟书先生说得好：

> 诗人要使语言有色泽、增添深度、富于暗示力，好去引得读者对诗的内容作更多的寻味，就用些古典成语，彷佛屋子瑞安放些曲屏小儿，陈设些古玩书画。不过，对一切点缀品的爱好都很容易弄到反客为主，好好一个家成列得像古董铺子兼寄售商店，好好一首诗变成"垛叠死人"或"牵绊死尸"。[44]

其实这也是语言的辩证法。从中国诗歌发展史来看，诗人创作诗歌时用典以及赞成诗歌用典的还是大多数，因为语言也是一种文化，文化就有传承性，我们不可能完全脱离和抛弃前代的语言习惯与思维，我们有数千年的文化积累，如果能够用一些精炼简明的语词撷取其中精华，适度地化用到自己的诗歌中，自然会给语言增色添彩，亦会增加诗歌的文化内涵。陶诗和苏诗也许就是这样的典型。

下面我们就从用典类型与用典方式两个方面来考察陶诗与苏诗之用典。

陶诗语典多而苏诗事典多。从四言诗来看，两人都是用语典多而用事典少，陶渊明九首四言诗，只有“朝为灌园，夕偃蓬庐”(《答庞参军》)，“舜帝躬耕”、“大禹稼穑”、“冀缺携俪”，“沮溺结耦”、“孔耽道德，樊须是鄙”、“董乐琴书，田园不履”(《劝农》)，“尚想孔伋，庶其企而！”、“厉夜生子，遂而求火”(《命子》)九处用了事典，平均一首诗一事典；而四首苏诗中也只有“良辰过鸟”、“对弈未终，摧然斧柯”、“再游兰亭，默数永和”(《和陶停云》)，“龟不吾欺”(《和陶时运》)、“子非玄德，三顾我庐”、“子卿白首，当还西京”、“辽东万里，亦归管宁”(《和陶答庞参军》)，七处用事典，评均每首诗近两个事典。而语典则用得极多，九首陶诗中仅用到的前人原句就有23句之多，四首苏诗中也有3句，其他化用之处则更多。

从五言诗的情况看，陶诗基本是用语典而较少用事典。

在陶渊明115首五言诗中，一共用到59个事典，几乎是每两首诗中才用到一个事典。从用事典的分布情况来看，只有仅31首诗用了事典，且其中仅《述酒》一诗就用了10个事典，其他的84首诗没用事典，像陶渊明《咏二疏》、《咏三良》、《咏荆轲》三首“咏史诗”、《读山海经》十三首、《杂诗》十二首这几组组诗竟然都没用一个事典。加上四言诗中三首九处用事典，则陶诗共有34首68处用事典，全部陶诗用事典比例是55%，近两首用一典；如果从用事典的首数比较的话，则是27%，也就是说大致四首诗中才有一首用了事典。另据古直先生统计，陶诗用事，《庄子》最多，共四十九次，《论语》第二，共三十七次，《列子》第三，共二十一次。陶诗意境及字句脱胎于《古诗十九首》的有十五处，左思的十一处，阮籍《咏怀》诗的共九处，嵇康诗赋的八处。[45] 显然，古先生是把陶诗的用事典和语典都当

做“用事”来统计了。

而陶诗用语典的情况则截然不同，几乎每一首诗中都或多或少用到了语典。其最著名的几首田园诗的用语情况即可证明此点，如陶渊明《归园田居》其一“羁鸟恋旧林，池鱼思故渊”来自陆机《赠从兄车骑》“孤兽思故薮，羁鸟悲旧林”，“狗吠深巷中，鸡鸣桑树颠”来自《汉乐府·鸡鸣》“鸡鸣高树巅，狗吠深巷中”。《归园田居》其三“种豆南山下，草盛豆苗稀”来自《汉书·杨恽传》“田彼南山，芜秽不治，种一顷豆，落而为萁，人生行乐耳，须富贵何时？”“衣沾不足惜，但使愿无违”来自王粲《从军诗》“下船登高防，草露沾我衣”。而《饮酒》其五中的“此中有真意，欲辨已忘言”句明显受到《庄子·外物篇》“言者所以在意，得意而忘言”与王弼《周易略例·明象》篇“故言者所以明象，得象而忘言；象者所以存意，得意而忘象”影响。

苏轼和陶诗用典情况更加复杂，往往是语典中夹杂事典，事典中有用到语典，如《和陶游斜川》诗“未知陶彭泽，颇有此乐不。问点尔何如，不与圣同忧。问翁何所笑，不为由与求”中前两句用到渊明事典，既指陶渊明游斜川事又暗用渊明《责子》诗事，而后面四句显然用到《论语·先进》篇孔子问弟子志向事，而又同时化用了《论语》中的语句。事典语典交错，借两处的事典来表现苏轼此时的心情，真是恰切无比；而语典运用又是妙合无间，自然而又有奇趣。这样的情况在苏诗中俯拾即是，无需多举。比较而言，苏轼和陶诗中，用事典的情况还是远远多于明显用语典的。据笔者统计，苏轼和陶诗中没有用事典的诗歌很少，大致有 19 首诗没有用事典，[46] 约占全部和陶诗总数的六分之一。而有些诗歌中，几乎是句句用典，如《和陶和郭主薄》其二，全诗共 14 句，后 10 句每句都用典；《和陶赠羊长史》全诗 24 句用了 15 个事典；《和陶始经曲阿》全诗 20 句用了 15 个事典；《和陶咏荆轲》全诗 30 句用了 17 个事典等，这极能说明苏诗用典的旨趣所在。

从用典方式上看，陶渊明与苏轼无疑都是用典高手，他们诗中的用典，无论是语典还是事典，皆不是简单的“替代性语典”或“浓缩性事典”，几乎都为“传递性意典”。他们往往能在诗歌中恰到好处地引用事典或语典，表达其当时当地的思想与情感，如陶渊明《乞食》诗“感子漂母意，愧我非韩才”、《怨诗楚调示庞主簿邓

治中》诗“慷慨独悲歌，锺期信为贤”、《饮酒》其十九“世路廓悠悠，杨朱所以止”、《饮酒》其二十“终日驰车走，不见所问津”。苏轼《和陶使都经钱溪游城北谢氏废园作》“谢家堂前燕，对语悲宿昔”、《和陶赠羊长史》“我非皇甫谧，门人如挚虞。不持两鸱酒，肯借一车书。欲令海外士，观经似鸿都”、苏和陶《和郭主簿二首》之二“丈夫贵出世，功名岂人杰。家书三万卷，独取服食诀”、《和陶咏荆轲》“秦如马后牛，吕氏非复嬴。天欲厚其毒，假手李客卿”。以上皆是用事典的情况，只略举数例，即可见出二位诗人用所用事典确实是达到了意会言行皆妙合无垠的境地。再看他们用语典之妙：

先看陶诗，“岂无他人，念子实多。愿言不获，抱恨如何！”这是陶诗《停云》中的四句，从其诗序可知，这是一首思念亲友的诗，此四句表达了诗人思念亲友而不得的心情，语出自然，情真意切，其实其中竟然有两句是袭用古人的原句，一句是“岂无他人”，出自《诗经·唐风·杕杜》“岂无他人，不与我同父”或《诗经·唐风·羔羊》“岂无他人，维子之故”。一句是“愿言不获”，出自嵇康《赠秀才入军》其三“愿言不获，怆矣其悲”或张衡“愿言不获，终然永思”。又如《九日闲居》诗“世短意常多”，古人对陶这一句极为推崇，元李公焕《笺注陶渊明集》卷二评曰：“古诗云‘人生不满百，常怀千岁忧’，而渊明以五字尽之，曰‘世短意常多’。”清沈得潜评此句曰：“‘世短意常多’[47]即所云‘生年不满百，常怀千岁忧’也，炼得更简更遒。”[48]其他如《答庞参军》“昔我云别，仓庚载鸣；今也遇之，霰雪飘零”，语出《诗经·采薇》，《始作镇军参军经曲阿》“被褐欣自得，屡空常晏如”分别来自《老子·吾言甚易知章》第七十“夫唯无知，是以不我知。知我者希，则我者贵，是以圣人被褐怀玉”、《论语·先进篇》“子曰：回也，其庶乎，屡空”以及《汉书·扬雄传》“雄家产不过十金，室无儋石之储，晏如也”。《于王抚军座送客》“秋日凄且厉，百卉具已腓”语出《诗经·小雅·四月》“秋日凄凄，百卉俱腓”。《归园田居》其五“山涧清且浅，遇以濯吾足”语出《古诗十九首》(迢迢牵牛星)“河汉清且浅”、《孟子·离娄上》“沧浪之水清兮，可以濯我缨；沧浪之水浊兮，可以濯我足”、《汉乐府·西门行》“人生不满百，常怀千岁忧。昼短苦夜长，何不秉烛游”等等。

再看苏诗，苏轼用语典之妙可以说一点也不逊色于陶渊明，甚至有过之而无

不及。如其《和陶时运》中云："我视此邦，如洙如沂。邦人劝我，老矣安归。……旦朝丁丁，谁款我庐。子孙远至，笑语纷如。"这是苏轼贬居惠州，白鹤新居刚成，苏轼的大儿子苏迈带领全家从许昌远道而至，苏轼高兴之极写下了此诗。诗中的洙指洙水，沂是沂水，皆在山东境内，查慎行注此句云"谓如在邹鲁之邦"，苏轼把自己贬居的南蛮之地惠州当做孔孟之乡，可见苏轼的旷达。"旦朝丁丁"语袭《诗经·小雅·伐木》篇"伐木丁丁，鸟鸣嘤嘤"，此处用此"丁丁"拟声词，真是让人有如闻其声如见其人的感觉，诗人诗中并没有写自己如何狂喜，但其喜悦的心情千年后的我们读此等句依然能清晰地感觉得到。诗歌语词的魅力有至如此。

又如《和陶归园田居》其三诗云：

新浴觉身轻，新沐感发稀。风乎悬瀑下，却行咏而归。
仰观江摇山，俯见月在衣。步从父老语，有约吾敢违？

苏诗用语典的艺术于此至于其极矣！此诗除末两句外，其他每句都化用了古人语，首两句同时来自两处：一是《史记·屈原贾生列传》"新沐者必弹冠，新浴者必振衣"；二是白居易《因沐感发寄朗上人二首》其一"沐稀发苦落，一沐仍半秃"；三、四两句化用《论语·先进》篇名段"莫春者，春服既成，冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，风乎舞雩，咏而归"；五、六两句句式上受到王羲之《兰亭集序》"仰观宇宙之大，俯察品类之盛"、《兰亭诗》"仰视碧天际，俯瞰绿水滨"的影响，而"月在衣"亦来自杜甫《泛溪》诗"衣上见新月"。然而其妙处不在于每一句的化用之妙，而在于全诗的一气呵成，造语清新而又自然，句式变化灵动，情趣盎然，我们丝毫感觉不到用典的不适。这不但是达到了古人所说的"用典而不使人觉"的袭化无痕境界，而且达至了一种准确自然形象而又灵动的更高层次，这也许就是严沧浪所说的"至矣，尽矣，蔑以加矣"的"诗之极至"的"入神"境界吧，严沧浪认为这种"诗而入神"的境界"惟李杜得之，他人得之盖寡"，这或许是他过于崇古贱今而忽视苏诗的缘故吧。

其他典型还有《和陶西田获早稻》"早韭欲争春，晚菘先破寒"、《和陶归园田

居》其一“周公与管蔡，恨不茅三间”等也用得灵动至极。

从上面所举例子来看，我们还可发现二位诗人用典上的一个不同趣向，即陶诗用典常是两句或多句一典，稀释生发，用典较疏，往往借典而抒情说理，故平直；而苏诗则常是一句一典，浓缩凝练，用典较密，所抒之情于所说之理往往已在所用事典之中，故蕴藉。如陶诗《饮酒》其二：

积善云有报，夷叔在西山。善恶苟不应，何事空立言！
九十行带索，饥寒况当年。不赖固穷节，百世当谁传。

第一句用到语典、第二句用了事典，三、四句借以发议论，表达了自己的强烈的愤慨之情；第五句又是事典，[49] 后三句仍是借典发议论发感慨。句法简明连贯，章法谨严，用典之意旨非常明显。

又如《饮酒》其十一诗云：

颜生称为仁，荣公言有道。屡空不获年，长饥至于老。
虽留身后名，一生亦枯槁，死去何所知，称心固为好。
客养千金躯，临化消其宝。裸葬何必恶，人当解意表。

诗中用到三事典两语典，[50] 第一、二句分别用到两位古贤人颜渊、荣起期典故，第三句仍指颜回家太穷乃至早殇，第四句指荣公年九十鹿裘带索长贫至老，中间四句发议论，后四句前两句借语典说理，后两句借事典说理。全诗借典说理，充分表达了诗人对待人生的态度是不重名不重长生，但愿能过得称心即可，同时也委婉地表达了无人理解自己的苦恼。另如《饮酒》其十二：

长公曾一仕，壮节忽失时；杜门不复出，终身与世辞。
仲理归大泽，高风始在兹。一往便当已，何为复狐疑！
去去当奚道，世俗久相欺。摆落悠悠谈，请从余所之。

全诗12句两事典，三层次，前两层分别是四句叙一典，最后一层四句对前述事典的评论，并表明自己的决意归隐的态度。还有全诗即说一典的，如《拟古》其二等诗即是如此。总之，陶渊明往往不经意间即融典入诗，体现了极高的艺术素养。

至于苏诗用典繁密，我们前面实已经谈到，如前述的《和陶和郭主簿》其二、《和陶赠羊长史》、《和陶始经曲阿》、《和陶咏荆轲》等诗即是很好的例证，像这样的诗还有很多，典型如《和陶拟古九首》其二、《和陶杂诗十一首》其三、《和陶咏贫士七首》其二等等，兹不再一一详析。

对于陶渊明、苏轼诗歌用典，前人评价也很多，一般对于陶诗用典，持肯定赞赏者多，而对于苏诗用典，则极力称赏者有之，严厉指责者亦有之。赞赏者如宋代的魏庆之于《诗人玉屑》卷七云："东坡最善用事，既显而易读，又切当。"清人赵翼《瓯北诗话》卷五云："东坡则驱使书卷入议论中，穿穴翻簸，无一板用者。"[51] 周裕锴先生也认为，"仅就用事而言，苏轼在宋人心目中艺术技巧已超过杜甫。"[52] 这些评论当是对苏诗用典赞赏有加。指责者如清施闰章《蠖斋诗话》批评苏诗用典过多的毛病：

> 古人诗入三昧，更无从堆垛学问，正如眼中着不得金屑。坡公谓浩然诗韵高才短，嫌其少料。评孟良是，然坡诗正患多料耳。坡胸中万卷书，下笔无半点尘，为诗何独不然？[53]

即使标举宋诗的吴之振，也对苏诗用典过多表示了不满，他在其编的《宋诗钞·东坡集钞》的"小传"里说：

> 子瞻诗气象宏阔，铺叙宛转，子美之后，一人而已，然用事太多，不免失之丰缛，虽其学问所溢，要亦洗削之功未尽也。[54]

我们认为，苏诗用典艺术诚然已入化境，但物极必反，过犹不及，苏诗有时

确实有用典过多的毛病，这是无可否认的事实。正如钱钟书先生所言，“他批评过孟浩然的诗‘韵高而才短，如造内法酒手而无材料’，这句话恰恰透露出他自己的偏向和弱点。”[55] 对于诗歌用典的意见，或许还是宋人叶少蕴说得好，他在其《石林诗话》云：“诗之用事，不可牵强，必至于不得不用而后用之，则事辞为一，莫见其安排斗凑之迹。”[56] 这或许对于绝大多数的诗作者来说，最好还是适当用之，不可牵强为好。

第二节　结构——天工与妙手

语词本质上是信息的载体，是意义单元，是诗歌抒情主体斯时斯境的思想与情感的零星的闪现，而这些思维的火花、情感之水珠必须让它们按照诗人的指令遵循一定的组织原则，排列组合成有规律而又有诗人特色的结构形式，这些火花才会像美丽的焰火绽放出绚丽的有意义的图案，这些情感的水珠才会变成一串串晶莹闪亮流光溢彩的珍珠。每一首好诗都是一幅精美的图案，都是一串亮丽的珍珠。而这个构建和组织的过程就是结构。美国文论家兰瑟姆曾说过，“一首诗有一个逻辑的构架，有它各部的肌质。”[57] 王羲之《题卫夫人笔阵图后》中云：“结构者，谋略也。”诗的结构，指的是诗歌的各种因素的全局布置和整体经营。诗歌的各种因素要融汇成统一的有机体，这就需要诗人展示自己的才华和灵性，而这主要的直接地表现在诗歌结构的基本要素——句子和篇章中。清人朱庭珍云：

> 古人诗法最密，有章法，有句法，有字法。而字法在句法中，句法在章法中，一章之法，又在连章之中，特浑含不露耳。至于连章则犹难，合观之，连章若一章；分观之，各章又自成章。其先后次第，自有一定不紊之条理。[58]

不惟每一首诗皆有自己的字句章法，而且各体诗歌亦皆有其不同的结构之法，诚如仇兆鳌在笺注杜诗时所云：

各体中皆有法度，长篇则有段落匀称之法，连章则有次第分明之法，首尾有照应之法，全局有开阖之法，逐层有承顶之法。且章有章法，句有句法，字有字法。谨严于法，而又能神明变化于法，方称宗工巨匠。[59]

无论是长篇短制还是近体古体五言七言，都得遵循一定的组织法度，言语字词的信息之流必待语句篇章的河床的安顿与导引，下面我们就来探讨陶诗与苏轼和陶诗的结构之法。诗歌的结构，一般包括诗歌的章法、句式和偶对，我们先从偶对谈起。

一、对偶：自觉性与艺术化

刘勰云："造化赋形，支体必双。"（《文心雕龙·丽辞篇》）朱熹也曾说："天下之物，未尝无对。"（《朱子语类》卷九十五）以"阴阳"观念为核心的二元对立的思维方式，不但是中国古人的一种重要观物方式，而且也是他们的一种重要的审美趣向。这种思维方式必然要体现于思维的物质载体语言中来，特别是诗歌语言。中国诗歌的语言，从广义来说，都是偶对句式，两句成对，两句诗构成一个完整语意。而对句的最重要的最常见的方式就是对偶，也称对仗。何谓对仗？王力先生曾简明地定义为"对仗，就是名词对名词，动词对动词，形容词对形容词，数量词对数量词，虚词对虚词"[60]。刘勰云："造化赋形，支体必双，神理为用，事不孤立。夫心生文辞，运裁百虑，高下相须，自然成对。"唐僧皎然《诗式》中说："夫对者，如天尊、地卑，君臣、父子，盖天地自然之数。若斤斧迹存，不合自然，则非作者之意。又诗语二句相须，如鸟有翅。"[61]两人语不相同，其意一焉，都是把诗语之有对类同于鸟之有翅，认为这是天地自然之理，为诗歌语言与生俱来之本性，这虽然过于玄妙，但亦不无道理。

语言讲求对仗，可谓源远流长。《尚书·虞书·大禹谟》中有"罪疑惟轻，功疑惟重。与其杀不辜，宁失不经"、"满招损，谦受益"，《易·乾·象辞》中有"水流湿，火就燥；云从龙，风从虎"，《易·系辞上》有"乾道成男，坤道成女"、"仰以观于天

文，府以察于地理”、“继之者善也，成之者性也”，《道德经》中有“祸兮福所倚，福兮祸所伏”，《论语》中有“学而不思则罔，思而不学则殆”等等，以上基本为标准的对偶句式。诗歌中也是如此，虽然作诗明确要求对仗要晚至初唐近体格律诗的定型之时，但诗歌中运用对仗也是其来久远，如《诗经·小雅·采薇》中有“昔我往矣，杨柳依依；今我来思，雨雪霏霏”，《小雅·出车》中有“昔我往矣，黍稷方华；今我来思，雨雪载途”，《小雅·何人斯》有“不愧于人，不畏于天”，《楚辞·离骚》中有“名余曰正则兮，字余曰灵均”、“朝搴阰之木兰兮，夕揽洲之宿莽”、“惟草木之零落兮，恐美人之迟莫”、“朝饮木兰之坠露兮，夕餐秋菊之落英”，《楚辞·九歌·少司命》中有“悲莫悲兮生别离，乐莫乐兮新相知”。《离骚》中的许多语句，如果去掉语气词“兮”字，都是非常工整的对偶句。可见古人认为语之成对乃自然之理，还是有一定根据的。

我国之语言具有讲求对偶的属性，最主要的原因还在于汉字的独特性质使然，这点前人都已经精辟指出，缪钺先生曾说：“吾国文字，一字一音，宜于对偶，殆出自然。”[62] 刘永济先生亦指出：“文学之用对偶，实由文字之质性使然，我国文字单体单音，故可偶合。”[63] 单体单音，便于一一对应，相对使用自然能产生琴瑟和鸣的审美效果，这又暗合了中国古人的喜好对称的审美趣向，于是这种语言艺术便日趋完善，至南朝沈约、周颙汉字四声的发现并把它用之于诗歌，才最终产生了音韵节奏皆和谐完美的近体格律诗的对仗。杨义先生说：“诗学结构在组句成联，组联成篇中，是以联作为关键的。许多关于近体诗的精彩话题，都发生在联上。《说文·耳部》：‘联，连也。’段玉裁注：‘周人用联字，汉人用连字，古今字也。’有意味的是，中国人讲诗中之联，多及对仗。对有分庭抗礼之意思，联有内在联络之妙处，亦对亦联，说明了中国诗学的肌理和结构，蕴含着何等微妙的辩证法。”[64]

故首先探讨陶诗、苏诗的对仗之美，不但是完整理解他们诗意、考察他们诗意的建构的首要工作，而且也是理解他们诗歌创作的审美趣味的重要一环。

1. 陶诗——对偶艺术的自觉追求

众所周知，陶渊明生活的晋宋之际，诗歌创作上是不可能有什么对偶艺术理论的指导的，如上所述，不少诗文中虽然都已经不自觉地出现了对偶句式，但他

们在创作那些对句时，是否是有意为之，我们则不得而知。据现有资料来看，齐梁时代的刘勰的《文心雕龙》的“丽辞篇”当是诗歌史上第一篇关于诗歌对偶艺术的理论文章，刘勰在总结前代诗歌创作经验的基础上提出了“丽辞”这个概念，其实就是我们所说的“对仗”。他说：

> 故丽辞之体，凡有四对：言对为易，事对为难，反对为优，正对为劣。言对者，双比空辞者也；事对者，并举人验者也；反对者，理殊趣合者也；正对者，事异义同者也。[65]

言对侧重于语词相对，事对主要指事典相对，正对指同义或近义相对，反对指反义或意义不同的词相对。刘勰不但分对仗为四类，而且指出了孰优孰劣，并对每一类都作了阐释，后文还详细地作了举例说明。后来上官仪提出了“六对”、“八对”之说，《文镜秘府论》里进一步分对仗达二十九种之多[66]，王力先生也把对仗分为十一类[67]，但如果我们按照后代的这些对仗分类来分析诗歌，肯定是行不通的，一者那些分类太繁琐；二者那些分类有些本身就定义不清晰，我们很难按照他们的定义来逐一对应；三是那样做则变成了纯粹的语言分析，也非我等时间、精力和学识所能达到。所以我们这里主要参考刘勰的四分法，来考察陶诗对仗的情况。

陶诗中出现了大量的对偶句，笔者统计，陶诗中用了对仗的诗歌是 81 首，约占 65%，而没用对仗的为 43 首，约占 35%[68]，而所用的对仗中绝大部分是“言对”或“正对”[69]。下面我们把见于陶诗中的“言对”和“正对”按其卷次先后详列如下：

山涤馀霭，宇暧微霄。花药分列，林竹翳如。

清琴横床，浊酒半壶。《时运》

脂我名车，策我名骥。《荣木》

卉木繁荣，和风清穆。气节易过，和泽难久。《劝农》

天地长不没，山川无改时。《形赠影》

露凄暄风息，气澈天象明。酒能祛百虑，菊解制颓龄。《九日闲居》

羁鸟恋旧林，池鱼思故渊。开荒南野际，抱拙归园田。《归园田居》其一

方宅十馀亩，草屋八九间。榆柳荫后檐，桃李罗堂前。同上

暧暧远人村，依依墟里烟。狗吠深巷中，鸡鸣桑树颠。同上

户庭无尘杂，虚室有馀闲。同上

晨兴理荒秽，戴月荷锄归。《归园田居》其三

弱湍驰文鲂，闲谷矫鸣鸥。《游斜川》

清歌散新声，绿酒开芳颜。《诸人共游周家墓柏下》

神渊写时雨，晨色奏景风。《五月旦作和戴主簿》

奇文共欣赏，疑义相与析。《移居》其一

茅茨已就治，新畴复应畬。《和刘柴桑》

新葵郁北牖，嘉穟养南畴。《酬刘柴桑》

目倦川涂异，心念山泽居。望云惭高鸟，临水愧游鱼。《始作镇军参军》

寒气冒山泽，游云倏无依。《于王抚军座送客》

微雨洗高林，清飙矫云翮。《乙巳岁三月为建威参军使都经钱溪》

晨出肆微勤，日入负耒还。《庚戌岁九月中于西田获早稻》

夏日长抱饥，寒夜无被眠。造夕思鸡鸣，及晨愿乌迁。《怨诗楚调示庞主簿》

息交游闲业，卧起弄书琴。《和郭主簿》其一

芳菊开林耀，青松冠岩列。《和郭主薄》其二

好味止园葵，大欢止稚子。暮止不安寝，晨止不能起。《止酒》

暮作归云宅，朝为飞鸟堂。《拟古》其四

饥食首阳薇，渴饮易水流。《拟古》其八

亲戚共一处，子孙还相保。《杂诗》其四

寒风拂枯条，落叶掩长陌。《杂诗》其七

出则陪文舆，入必侍丹帷。箴规响已从，计议初无亏。《咏三良》

雄发指危冠，猛气冲长缨。《咏荆轲》

泛览周王传，流观山海图。《读山海经》其一

朝为王母使，暮归三危山。《读山海经》其五

俎豆犹古法，衣裳无新制。童孺纵行歌，班白欢游诣。

草荣识节和，木衰知风厉。《桃花源诗》

上列对句从形式上看，对仗意识极为明显，基本做到了词性相对，节奏相同，有的甚至无意中符合声音的平仄相对，特别是平仄相对的现象是很值得关注的，对此我们从字、词、句三方面来作一个简单统计。第一，句中起关键作用的第三个字大部分平仄完全相对，如：长—无、袪—制、驰—娇、散—开、共—相、惭—愧、冒—倏、思—愿、游—弄、陪—侍、指—冲等；第二，有些双音节词也平仄相对，如百虑—颓龄、弱湍—闲谷、清歌—绿酒、北牖—南畴、首阳—易水、亲戚—子孙、寒风—落叶等；第三，有些对句也基本上做到了平仄相对，如"弱湍驰文鲂，闲谷矫鸣鸥"、"新葵郁北牖，嘉穟养南畴"、"寒气冒山泽，游云倏无依"、"暮作归云宅，朝为飞鸟堂"、"饥食首阳薇，渴饮易水流"、"寒风拂枯条，落叶掩长陌"、"泛览周王传，流观山海图"等，这些对句都只有一个字平仄不对，几乎已经完全符合近体格律的对仗要求，其中"新葵郁北牖，嘉穟养南畴"无论从内容还是形式上都已经极为精工，是无可挑剔的绝好佳对。从内容上看，以上对句基本上是反映诗人田园隐居生活的，或写田园山水之景、或写田园生活之劳作艰辛、或写田园隐居之闲适等，所用语词基本上不外乎田园隐居之词。

下面我们再看陶诗中的"反对"之例：

逸虬绕云，奔鲸骇流。福不虚至，祸亦易来。《命子》

往燕无遗影，来雁有馀声。《九日闲居》

坐止高荫下，步止荜门里。《止酒》

青松夹路生，白云宿檐端。上弦惊别鹤，下弦操孤鸾。《拟古》其五

白日沦西阿，素月出东岭。《杂诗》其二

昔为三春蕖，今作秋莲房。《杂诗》其三

万族各有托，孤云独无依。《咏贫士》其一

昨暮同为人，今旦在鬼录。魂气散何之？枯形寄空木。《拟挽歌辞》其一

昔在无酒饮，今但湛空觞。昔在高堂寝，今宿荒草乡。《拟挽歌辞》其二

亲戚或馀悲，他人亦已歌。《拟挽歌辞》其三

刘勰认为，反对优于正对，诚然如此。上述对偶句式，大致都符合刘勰“理殊趣合”之定义，这样的对偶句式虽然在陶诗对仗中不占多数，但陶诗对仗艺术的成就由此可见。这些对句大都对比鲜明，理深情长，如“逸虬绕云，奔鲸骇流”、“青松夹路生，白云宿檐端”、“白日沦西阿，素月出东岭”等形象极为灵动，下字措词极为精炼；另如“福不虚至，祸亦易来”、“坐止高荫下，步止荜门里”、“万族各有托，孤云独无依”、“昨暮同为人，今旦在鬼录”、“魂气散何之？枯形寄空木”、“肴案盈我前，亲旧哭我傍”、“昔在高堂寝，今宿荒草乡”、“亲戚或馀悲，他人亦已歌”等，不但对仗工整，而且语语深刻、对比强烈，读之无不令人悚然动容，诗人对宇宙人生的透彻把握寥寥数语即已明之。从这些诗句中，我们不能不说诗人是有意采用鲜明的对比手法以对偶的形式来表达自己对宇宙人生的深刻感悟。

陶诗中也用到了一些“事对”，典型如：

舜既躬耕，禹亦稼穑。……冀缺携俪，沮溺结耦。《劝农》

孔耽道德，樊须是鄙。董乐琴书，田园不履。《劝农》

感子漂母意，愧我非韩才。《乞食》

颜生称为仁。荣公言有道。《饮酒》其十一

豫章抗高门，重华固灵坟。《述酒》

饥食首阳薇。渴饮易水流。《拟古》其八

渐离击悲筑，宋意唱高声。《咏荆轲》

精卫衔微木，将以填沧海。刑天舞干戚，猛志故常在。《读山海经》其十

荣叟老带索，欣然方弹琴。原生纳决履，清歌畅商音。《咏贫士》其三

袁安困积雪，邈然不可干。阮公见钱入，即日弃其官。《咏贫士》其五

从这些句式来看，诗人着意于典故人物精神品格的叙写，而无意于语词的锤炼，故这些对句虽然形式上相对而语词上并不严格对仗，如漂母意—非韩才、称为仁—言有道、首阳薇—易水流、老带索—纳决履、困积雪—见钱入等短语，基本上只是意对而语不对。陶诗中的事典对基本上已列于此，上述事对中的人物基本上是古圣先贤或隐逸高人（陶诗中的事典亦大都类此），从这可见陶渊明对这些圣贤高士的仰慕，亦表现了诗人的精神趋向与人生追求。

除上述四种类型外，陶诗中的对仗还有两种极为特别的类型，一是叠字对，二是隔句对或扇对。我们前文已经说到，陶诗极擅于用叠音词，其实陶渊明不只是擅于用，而且是极为喜欢用而且是有意用，表现就是陶诗中不但多用叠音词而且是成对用，于是自然构成了对偶句式，我们把这种有叠音字构成的对仗句式叫叠字对。这亦形成了陶诗语言中的一种极为鲜明的现象。下面是陶诗中所用的全部叠字对：

霭霭停云，蒙蒙时雨。停云霭霭，时雨蒙蒙。《停云》

迈迈时运，穆穆良朝。洋洋平潭，乃漱乃濯。邈邈遐景，载欣载瞩。《时运》

遥遥三湘，滔滔九江。《赠长沙公》

依依旧楚，邈邈西云。惨惨寒日，肃肃其风。《答庞参军》

熙熙令德，猗猗原陆。《劝农》

纷纷战国，漠漠衰周。浑浑长源，蔚蔚洪柯。《命子》

暧暧远人村，依依墟里烟。《归园田居》其一

飘飘西来风，悠悠东去云。《与殷晋安别》

冽冽气遂严，纷纷飞鸟还。《岁暮和张常侍》

迟迟将回步，恻恻悲襟盈。《悲从弟仲德》

眇眇孤舟逝，绵绵思归纡。《始作镇军参军经曲阿》

昭昭天宇阔，皛皛川上平。《辛丑岁七月赴假还江陵》

凄凄岁暮风，翳翳经日雪。《癸卯岁十二月中作》

迢迢新秋夕，亭亭月将圆。《戊申岁六月中遇火》

靡靡秋已夕，凄凄风露交。《己酉岁九月九日》

班班有翔鸟，寂寂无行迹。《饮酒》其十五

冉冉星气流，亭亭复一纪。《饮酒》其十九

荣荣窗下兰，密密堂前柳。《拟古》其一

翩翩新来燕，双双入我庐。《拟古》其三

皎皎云间月，灼灼叶中华。《拟古》其七

遥遥万里辉，荡荡空中景。《杂诗》其二

萧萧哀风逝，澹澹寒波生。《咏荆轲》

亭亭明玕照，落落清瑶流。《读山海经》其三

粲粲三珠树，寄生赤水阴。亭亭凌风桂，八干共成林。《读山海经》其七

荒草何茫茫，白杨亦萧萧。《拟挽歌辞》其三

以上共计29例，约占陶诗比例的23%，也就是说差不多每四首陶诗中就用了一个叠字对，这可是一个不低的数字，这在全部古代诗人中都是不多见的特例吧。叠字对用，既可以产生强烈而清晰的音韵节奏感，同时也使上下句紧密联系在一起，产生一种语言的张力，特别是陶诗中的这些叠音词还大都是声音响亮的阴平字，又大都是对自然景物的描绘与形容，使读者在欣赏诗歌时不但得到视觉上的美感而且得到精神上的轻松和愉悦，杨义先生把这种独特的感受称为“叠字的快感”，并分析这种“快感”产生的原因是“似乎对应着某些心理快感的节奏，是把日常心理加以旋律化的语言形式”[70]。杨先生对古代诗歌的解读方式与我们的研究思路不谋而合。我们从陶诗大量使用叠字对的事实，至少可以得出两个结论：一是陶诗语言的结构组合方式体现了其精神追求，二是陶渊明对叠音词有所偏爱并有意使用之于对仗句式中。叠字对的使用不惟让读者得到享受，同时也说明创作者本人对此的乐此不疲。另外，陶诗多用叠字，当是受《诗经》与《古诗十九首》的影响，《诗经》中就用到了许多叠音词，其第一篇第一句第一词就是一个叠音词“关关”;《古诗十九首》第二首就一连六句，皆用叠字。[71] 多用叠字，自然也增加了陶诗的古朴气息。

陶诗中还有一种特殊的对偶句就是隔句对，隔句对又名扇对，空海《文镜秘府论》云:“隔句对者，第一句与第三句对，第二句与第四句对，如此之类，名为隔句对。”[72]《苕溪渔隐丛话》和《沧浪诗话》又称之为扇对[73]。其实，这种对句也是早已有之，如《诗经·采薇》中的著名的句子“昔我往矣，杨柳依依；今我来思，雨雪霏霏”就是典型的隔句对，《离骚》中也有这样的句子，如“彼尧舜之耿介兮，既遵道而得路；何桀纣之昌披兮，夫惟快捷方式以窘步”，也是隔句对，而《文心雕龙·丽辞》篇里云“毛嫱鄣袂，不足程序；西施掩面，比之无色。此事对之类也”，举出的“事对”例子也属于隔句对。陶诗中隔句对的例子共有如下八例：

洋洋平潭，乃漱乃濯。邈邈遐景，载欣载瞩。《时运》

孔耽道德，樊须是鄙。董乐琴书，田园不履。《劝农》

春燕应节起，高飞拂尘梁。边雁悲无所，代谢归北乡。《杂诗》其十一

荣叟老带索，欣然方弹琴。原生纳决履，清歌畅商音。《咏贫士》其三

袁安困积雪，邈然不可干。阮公见钱人，即日弃其官。《咏贫士》其五

丹木生何许？乃在崟山阳。黄花复朱实，食之寿命长。《读山海经》其四

粲粲三珠树，寄生赤水阴。亭亭凌风桂，八干共成林。《读山海经》其七

精卫衔微木，将以填沧海。刑天舞干戚，猛志故常在。《读山海经》其十

不难看出，这些隔句对的句式，增强了语言的信息量，也丰富了诗歌语言的表现手法，使诗人在创作时，更便于传情达意，而形式上又使语言一张一弛，一起一伏，错落有致，符合人的自然生理节律，同样也能使人产生一种心理的快感。陶诗中多处用到这样的句式，特别是第一、第七例中同时还采用了叠字对，真使人有摇曳生姿之感。毫无疑问，隔句对和上述的叠字对，当是陶诗产生特殊魅力的一个重要因素。

从上述陶诗中对偶句式的使用情况来看，陶诗绝不是表面看来的那样平淡，或许陶渊明确实没有刻意为诗，没有杜甫的那种“语不惊人死不休”的创作追求，但是，从其丰富多样的对偶句式的运用上来看，在具体的诗歌创作时，应该还是有意为之的。

不同于陶渊明时代，诗人们对于诗歌对仗艺术还是处于一个不自觉的探索阶段，处于唐代近体格律诗极度繁荣之后的北宋，无论是诗歌的声律还是对仗艺术，都已经非常完善，此时的诗人一个总体的审美趋向就是求新求变，而苏轼和陶诗也是他追求新变的一种重要的尝试，苏轼和陶诗的对仗艺术加以模仿和学习的同时也自然作了明显的创新。

下面我们也根据上面的分类，来探讨苏轼和陶诗的对仗情况。首先，请看苏轼和陶诗“言对”或“正对”例：

云屯九河，雪立三江。…… 再游兰亭，默数永和。《和陶停云》

天地有常运，日月无闲时。《和陶形赠影》

鲜鲜霜菊艳，溜溜槽床声。《和陶九日闲居》

穷猿既投林，疲马初解鞅。心空饱新得，境熟梦余想。

江鸥渐驯集，蜒叟已还往。新浴觉身轻，新沐感发稀。

《和陶归园田居》其三

愿同荔枝社，长作鸡黍局。《和陶归园田居》其五

虽过靖节年，未失斜川游。春江绿未波，人卧船自流。《和陶游斜川》

竹屋从低深，山窗自明疏。《和陶和刘柴桑》

低颜香自敛，含睇意颇微。《和陶和胡西曹示顾贼曹》

丹荔破玉肤，黄柑溢芳津。《和陶始春怀古田舍》其二

九夷为藩篱，四海环我堂。飞泉泻万仞，舞鹤双低昂。《和陶拟古》其四

瓶居本近危，甑坠知不完。《和陶东方有一士》

锦伞平积乱，犀渠破馀疑。《和陶拟古》其六

疏巾欢虚漉，尘爵笑空斟。《和陶咏贫士》其三

无衣粟我肤，无酒颦我颜。《和陶咏贫士》其五

学道虽恨晚，赋诗岂不如。《和陶读山海经》其一

玄芝生太元，黄精出长谷。《和陶读山海经》其六

上面所列共22对，明显少于陶诗的同类句式。这些对句，内容非常分散，几乎很难把它们进行分类；语词组合上可以明显看出造作之痕迹，如“新浴觉身轻，新沐感发稀”、“低颜香自敛，含睇意颇微”、“丹荔破玉肤，黄柑溢芳津”、“瓶居本近危，甑坠知不完”等句，或用语典或用事典，下字、组词极为讲究，平仄声韵也基本上相对，这与陶诗的自然平淡的风格已经有明显的不同了。再看苏诗“事对”：

龙山忆孟子，栗里怀渊明。长歌振履商，起舞带索荣。《和陶九日闲居》

东家着孔丘，西家着颜渊。《和陶归园田居》其一

斜川追渊明，东皋友王绩。《和陶归园田居》其六

各怀伯业能，共有丘明耻。《和陶饮酒》其十九

盖公偶谈道，齐相独适真。《和陶饮酒》其二十

策勋梁武后，开府隋文时。《和陶拟古九首》其六

兔死缚淮阴，狗功指平阳。《和陶杂诗》其三

魏颗真孝爱，三良安足希。《和陶咏三良》

庄周昔贷粟，犹欲舂脱之。鲁公亦乞米，炊煮尚不辞。《和陶乞食》

南荣晚闻道，未肯化庚桑。陶顽铸强犷，枉费尘与糠。《和陶杂诗》其八

申韩本自圣，陋古不复稽。巨君纵独欲，借经作岩崖。《和陶杂诗》其十

夷齐耻周粟，高歌诵虞轩。产禄彼何人，能致绮与园。《和陶咏贫士》其二

子政信奇逸，妙算穷阴阳。淮南枕中诀，养炼岁月长。《和陶读山海经》其四

子骥虽形隔，渊明已心诣。……蒲涧安期境，罗浮稚川界。《和陶桃花源诗》

苏诗共使用了共16个事典对句，比陶诗的11对稍多。造语方式上，两者基本相同，大都是正常的陈述句；且都用到了隔句对。苏诗变化之处在于有些人名居于句子的末尾，如上列前四联以及第八联皆是如此，这是苏诗对句用事典的一个较特别之处，在全部苏诗中都有这个特点，以致纪昀说"东坡惯压单字姓名，不宜效之"。[74]

在使用对仗这一点上，陶渊明和苏轼的最大不同当是陶诗喜用叠字对而苏诗喜用反对，先看苏轼和陶诗反对例：

木固无胫，瓦岂有足。《和陶时运》

兽踪交缔。鸟喙谐穆。惊麏朝射，猛豨夜逐。

春无遗勤，秋有厚冀。《和陶劝农》

天地有常运，日月无闲时。《和陶形赠影》

坎轲识天意，淹留见人情。《和陶九日闲居》

环州多白水，际海皆苍山。东家着孔丘，西家着颜渊。

市为不二价，农为不争田。《和陶归园田居》其一

南池绿钱生，北岭紫笋长。《和陶归园田居》其二

仰观江摇山，俯见月在衣。《和陶归园田居》其三

坐倚朱藤杖，行歌紫芝曲。《和陶归园田居》其五

邦风方杞夷，庙貌犹殷因。先生馔已缺，弟子散莫臻。《和陶示周掾祖谢》

撷芳眼已明，饮酒腹尚冲。草去土自腴，井深墙愈隆。《和陶戴主簿》

醉里有独觉，梦中无杂言。《和陶连雨独饮》其一

清风洗徂暑，连雨催丰年。《和陶连雨独饮》其二

晨与乌鹊朝，暮与牛羊夕。歌呼杂闾巷，鼓角鸣枕席。《和陶移居》其一

稍理兰桂丛，尽平狐兔墟。黄橼出旧卉，紫茗抽新畲。

且放幽兰香，莫争霜菊秋。《和陶酬刘柴桑》

犹为鸣鹤和，未作获麟绝。《和陶和郭主簿》其二

卯酒无虚日，夜棋有达晨。暂聚水上萍，忽散风中云。《和陶与殷晋安别》

宁当娣黄菊，未肯似戎葵。《和陶和胡西曹示顾贼曹》

不思牺牛龟，兼取熊掌鱼。北郊有大赍，南冠解囚拘。《和陶始经曲阿》

暗蛩方夜绩，孤萤亦宵征。《和陶赴假江陵夜行》

昼功不自觉，夜气乃潜还。早韭欲争春，晚菘先破寒。《和陶西田获早稻》

聚粪西垣下，凿泉东垣限。黄菘养土羔，老楮生树鸡。《和陶下潠田舍获》

前山正可数，后骑且勿驱。《和陶饮酒》其十

民劳吏无德，岁美天有道。暑雨避麦秋，温风送蚕老。

三咽初有闻，一溉未濡槁。《和陶饮酒》其十一

归田了门户，与国充践更。《和陶饮酒》其十六

各怀伯业能，共有丘明耻。《和陶饮酒》其十九

盖公偶谈道，齐相独适真。三杯洗战国，一斗销强秦。《和陶饮酒》其二十

子室有孟光，我室惟法喜。《和陶止酒》

庭空鸟雀散，门闭客立久。《和陶拟古》其一

梦求亡楚弓，笑解适越冠。《和陶东方有一士》

三世更险易，一心无磷缁。庙貌空复存，碑板漫无辞。《和陶拟古》其六

真人有妙观，俗子多妄量。兔死缚淮阴，狗功指平阳。《和陶杂诗》其三

魏颗真孝爱，三良安足希。《和陶咏三良》

心闲偶自见，念起忽已逝。臂鸡有时鸣，尻驾无可税。

躬耕任地力，绝学抱天艺。苓龟亦晨吸，杞狗或夜吠。

子骥虽形隔，渊明已心诣。高山不难越，浅水何足厉。《和陶桃花源诗》

苏轼和陶诗中共用了56个“反对”，这远远多于陶诗的14对，刘勰说过“反对为优，正对为劣”，“反对”之所以优，当然在于它把性质相对或相反的事物加以对举，能产生一种强烈的对比效应，能给人更多的警示，当然也就需要诗人耗费更多的精力。而且创作出较多精工的“反对”，还不只是需要花时间的问题，还必须有较深厚的学识修养和语言天赋。上述的对句，大都对仗工整，声韵和谐，且造语自然不使人有刻意造作之感，如“木固无胫，瓦岂有足”、“环州多白水，际海皆苍山”、“市为不二价，农为不争田”、“仰观江摇山，俯见月在衣”、“且放幽兰香，莫争霜菊秋”等这些对句，不但对仗工整而且语意灵动，极富情趣，抒情主体的神形毕现，诗人的性情才气于此展露无疑，是不可多得的佳联妙构。另如“春无遗勤，秋有厚冀”、“坎轲识天意，淹留见人情”、“早韭欲争春，晚菘先破寒”等联语词自然朴实而富有哲理，天道人情以极平常语自然道出，足见苏轼晚年思想境界。

与上类对句之多形成截然对比的是苏轼和陶诗中的“叠字对”总计才两例，它们是：

鲜鲜霜菊艳，溜溜糟床声。《和陶九日闲居》

悠悠含山日，炯炯留清晖。《和陶王抚军座送客再送张中》

陶诗“叠字对”是29例，一多一少，正反映了两位诗人的语言趣向。难道是苏轼不喜欢享受所谓的“叠字的快感”吗？当然不是，他是把对语言的快感的追求更多地转移到能产生更为深沉更为强烈快感的“反对”的创作上去了。

另外，苏轼和陶诗中亦用了一些“隔句对”，详列如下：

君如火上烟，火尽君乃别。我如镜中像，镜坏我不灭。《和陶影答形》

问点尔何如，不与圣同忧。问翁何所笑，不为由与求。《和陶游斜川》

庄周昔贷粟，犹欲舂脱之。鲁公亦乞米，炊煮尚不辞。《和陶乞食》

普儿初学语，玉骨开天庭。淮老如鹤雏，破壳已能鸣。《和陶饮酒》其十六

斜日照孤隙，始知空有尘。微风动众窍，谁信我忘身。《和陶杂诗》其一

南荣晚闻道，未肯化庚桑。陶顽铸强犷，枉费尘与糠。《和陶杂诗》其八

申韩本自圣，陋古不复稽。巨君纵独欲，借经作岩崖。《和陶杂诗》其十

夷齐耻周粟，高歌诵虞轩。产禄彼何人，能致绮与园。《和陶咏贫士》其二

太子不少忍，顾非万人英。魏韩裂智伯，肘足本无声。《和陶咏荆轲》

子政信奇逸，妙算穷阴阳。淮南枕中诀，养炼岁月长。《和陶读山海经》其四

黄华冒甘谷，灵根固深长。葛井窖丹砂，红泉涌寻常。《和陶读山海经》其八

一共 11 对，略多于陶诗的 8 对。内容和形式上区别不大，稍有不同者只是陶诗中有两句用了叠字，苏诗一句用了比喻，陶诗有四个是事典对而苏诗有六个，差别不大，这或许更多地体现了苏轼对陶渊明对仗艺术的继承吧。

另外，陶诗与苏轼和诗中还有一首诗中连用多个对仗句的情况，如陶渊明最著名的田园诗之一《归园田居》其一就是如此：

少无适俗韵，性本爱丘山。误落尘网中，一去十三年。

羁鸟恋旧林，池鱼思故渊。开荒南野际，抱拙归园田。

方宅十馀亩，草屋八九间。榆柳荫后檐，桃李罗堂前。

暧暧远人村，依依墟里烟。狗吠深巷中，鸡鸣桑树颠。

户庭无尘杂，虚室有馀闲。久在樊笼里，复得返自然。

全诗共 20 句十联，除开头结尾四句外，中间 16 句全是工整对仗句式，一连串的对仗句式把陶渊明初归田园无比欣喜轻松的心情表露无遗，并为我们描绘了一幅悠远闲淡而又充满生气的田园风情画，这样的田园生活即使对于今天的现代人来说也是可望而不可求的，难怪诗人如此的眷念欣然。再看苏轼和诗：

环州多白水，际海皆苍山。以彼无尽景，寓我有限年。

东家着孔丘，西家着颜渊。市为不二价，农为不争田。

周公与管蔡，恨不茅三间。我饱一饭足，薇蕨补食前。

门生馈薪米，救我厨无烟。斗酒与只鸡，酣歌饯华颠。

禽鱼岂知道，我适物自闲。悠悠未必尔，聊乐我所然。

苏诗明显体现出变化来，首先，苏诗虽然也是连用对仗句式，但只用了四个

对仗句而不是如陶诗一样的八对；第二，苏诗用对仗是开头连用而不是如陶诗的中间连用；第三，苏诗对仗每一联都有变化，其句内结构皆不相同，陶诗16句八联全是一样的句式，基本为221或212的节奏，而苏诗则分别用了1112、1121、212、221节奏；第四，从对联的分类来看，陶诗基本是言对、正对，而苏诗则用了言对、正对、反对、事对。可见苏轼在对仗使用上的刻意求新求变的创作精神。又如渊明的《九日闲居》诗：

世短意常多，斯人乐久生。日月依辰至，举俗爱其名。
露凄暄风息，气澈天象明。往燕无遗影，来雁有馀声。
酒能祛百虑，菊解制颓龄。如何蓬庐士，空视时运倾？
尘爵耻虚垒，寒华徒自荣；敛襟独闲谣，缅焉起深情。
栖迟固多娱，淹留岂无成？

全诗共18句，除前四句以及中间“如何蓬庐士，空视时运倾？”一联没用对仗外，其他12句全是对偶句。再看苏轼和诗：

九日独何日，欣然惬平生。四时靡不佳，乐此古所名。
龙山忆孟子，栗里怀渊明。鲜鲜霜菊艳，溜溜糟床声。
闲居知令节，乐事满余龄。登高望云海，醉觉三山倾。
长歌振履商，起舞带索荣。坎轲识天意，淹留见人情。
但愿饱粳余，年年乐秋成。

其用对仗的位置几乎完全同于陶诗，也是第一、二、六联不用对仗，其他12句全对仗。不同者是苏诗用了两个事典对。另外，诗中连用对仗的例子还有很多，如陶渊明的《游斜川》、《和郭主簿二首》其一、《咏荆轲》《读山海经》其四、其七、《桃花源诗》等，苏轼的《和陶游斜川》、《和陶和郭主簿二首》其二、《和陶和刘柴桑》、《和陶桃花源诗》等。

对比陶诗与苏轼和诗的用对仗情况，陶诗共80首诗用了对仗，约占全部陶诗比例的65%，苏诗总计是52首用了对仗，约占全部和陶诗的48%，两者用对的数量基本差不多，大致都是100余对，陶诗是“言对”多“事对”少，“正对”多“反对”少；而苏诗则是“言对”稍多于“事对”，而“反对”则远多于“正对”；陶诗多“叠字对”而苏诗多“反对”。陶渊明处于古诗对仗艺术不成熟时期，而体现出了对诗歌对仗艺术的自觉追求；而苏轼则处于对仗艺术高度完善发达的时期，体现出了对对仗艺术的刻意求精求变的心理，本质上是对偶艺术化。另外苏轼和陶诗中不用对仗的诗歌占多数，这应该与苏轼刻意学习陶诗的平淡诗风有关；苏诗用对较集中，对仗更精工，则是苏诗本色使然，体现了苏诗的整体风格。

二、句式：常式句与变式句

古体诗的句式不同于近体格律诗，有严格的节奏和声韵的限制，因此相对于格律诗来说，古体诗的句式散文化现象比较普遍，这是很正常的。王力先生曾说过：“古体诗的句式，照理说应该就是古代散文的句式。”[75] 当然，诗歌终归是诗歌，不管古体诗（主要指五言古体诗）句式如何散文化，它还是与散文句式有一定的区别。从前面一节我们已经讨论的苏轼和陶诗与陶诗的下字、选词、造语的特点，就可以明显看出两位诗人诗中的明显散文化倾向。然而，正如周裕锴先生指出：“诗歌‘语法’的形成过程，是一个逐渐与散文的语言规范相分离的‘非逻辑’过程。汉魏古诗主要以常规的逻辑和语序构成，六朝诗歌的骈偶化日益取消句式的逻辑关系。到了唐代，近体格律诗逐渐定型，并占统治地位，意象密集化和语序的省略更成为诗人们普遍采用的句法结构，它使诗歌语言获得了极大的弹性，其表现意味也由此获得成倍的丰富。”[76] 换句话说，就是古体诗向近体诗的演化过程，其实就是诗歌语言的非逻辑化过程，也就是句式的变化过程。而晋宋异代之际的陶诗，就正处于这样一个由古体向近体转化的关捩点上，上文我们已经探讨了陶诗对仗艺术，可以看出陶诗语句对偶化是比较明显的，这可以看做是陶诗有向近体诗发展过渡的一个趋向，但陶诗终究是古体诗，晋宋异代之际与其说是六朝之头，

不如说是魏晋之尾。而作为魏晋古朴诗歌集大成的陶渊明，其诗歌语言的句式的主要特点是什么呢？苏轼和陶诗又如何在语言句式上对陶诗加以仿效与创变呢？

需要说明的是，我们这里探讨诗歌的句式特点，并不只局限于对单个句子内部的语法和结构的分析，还扩展到句子与句子之间的关系以及修辞等方面。因为传统的诗歌批评中（主要是历代诗话）分析诗歌句式，主要是分析诗句内部的语序和节奏，最多扩展到联对的分析，而很少涉及到三个以上句子的组合关系的分析，从修辞的角度考察句式也很少。如王力先生在分析古体诗的句式时，就是以《古诗十九首》为例，只对其一个个的单个句子的内部语法结构进行分析并归类；周裕锴先生在分析宋代诗学中的句式批评特点时，也只谈及到联句而没有扩展更多。[77]我们这里采用现代语言学的分析方法，分析的对象不但涉及单个句子也扩展到两个乃至两个以上的句子，分析的方法不但有语法分析也有修辞的分析。只有这样，才能从整体上了解并把握二位诗人诗歌语言的句式特点，进而探究他们的思想与精神的同和异。下面我们从语法、节奏、修辞三个方面对他们诗歌的句式加以考察。

1. 语法的异同

相同点之一是陶诗和苏诗单句都是以常式句为主。

常式句为主，主要体现在两个方面，一是以主谓句为主体，基本无变例。这就是王力先生所说的“古体诗的句式就是古代散文的句式”。作为古体诗，无论是陶诗还是苏轼和诗，其语句基本是正常语序的主谓句。二是以陈述句为主体，从表达方式上来说就是两位诗人的都是以铺陈其事的“赋”为主。如：

陶渊明　归园田居　其三

种豆南山下，草盛豆苗稀。晨兴理荒秽，带月荷锄归。

道狭草木长，夕露沾我衣。衣沾不足惜，但使愿无违。

苏轼　和陶归园田居　其三

新浴觉身轻，新沐感发稀。风乎悬瀑下，却行咏而归。

仰观江摇山，俯见月在衣。步从父老语，有约吾敢违。

两诗全是正常的主谓句和陈述句，没有任何变式句，也没有其他类型的语气的句子，这在两位诗人的诗作中占绝大多数，这是二者句式上最大的相同点。眼之所见，耳之所闻，心之所感，以最直接的方式以最普通平常的语句表达出来，我手写我口，我口言我心，不加雕琢不事修饰，这既体现了汉魏古体诗的语言特点，也是陶渊明平淡诗风的一个最主要的构成因素。

当然，不可能诗中全是一成不变的句式，在变与不变、变多变少中亦可看出两者的异同。陶诗几乎全是常式句，极少有变式句，苏诗有少量的变式句。其一，两人诗中都有极少量的倒装句，如陶诗《乞食》中有“不知竟何之”，苏轼《和陶时运》中有“老矣安归”、《和陶劝农》诗中有“怪珍是殖”、“亦不汝匮”等，这些都为宾语前置句。其二，两人诗中都有少量的连谓句，陶诗中典型如“世短意常多”(《九日闲居》)、“既来孰不去”(《五月旦作和戴主簿》)、“饥来驱我去”(《乞食》)、“既耕亦已种，时还读我书”(《读山海经》其一)、“望云惭高鸟，临水愧游鱼”(《始作镇军参军》)，都是一句中有两个谓语动词，这样的句子语法上称之为连谓句。这样的复杂单句在苏诗中更多，如“有酒持饮我”(《和陶归园田居》其四)、“少饮得径醉”(《和陶饮酒》其二)、“酒尽君可起”(《和陶拟古》其二)、“道丧士失己”(《和陶饮酒》其三)、“庭空鸟雀散，门闭客立久”(《和陶拟古》其一)等，后面三例句式更特殊，它们每一句中都有一个主语一个谓语，如“门闭客立久”，门与客是主语，闭与立是谓语，所以，它其实是由两个主谓句紧缩而成，这样的句子语法上称之为紧缩句。紧缩句不但在古体诗中极为罕见，在近体诗中也是不多见的，特别是“门闭客立久”这样的句式，王力先生《汉语诗律学》中所分析的古体诗及近体诗的几十种复杂句式中皆没有提到。[78] 由此可见苏轼句式上的自由与灵活。其三，两人诗中都有词类活用的句子，苏诗共有 14 句，陶诗共有 7 句，详列如下：

天祸尔土，不麦不稷。斩艾蓬藋，南东其亩。《和陶劝农》

春江绿未波，人卧船自流。《和陶游斜川》

周公与管蔡，恨不茅三间。《和陶归园田居》其一

有酒持饮我，不问钱有无。《和陶归园田居》其四

晨与乌鹊朝，暮与牛羊夕。《和陶移居》其一

无衣粟我肤，无酒嚳我颜。《和陶咏贫士》其五

耿耿如缺月，独与长庚晨。《和陶杂诗》其一

葛井窖丹砂，红泉涌寻常。《和陶读山海经》其八

宁当娣黄菊，未肯姒戎葵。《和陶和胡西曹示顾贼曹》

有风自南，翼彼新苗。《时运》

且极今朝乐，明日非所求。《游斜川》

望云惭高鸟，临水愧游鱼。《始作镇军参军》

新葵郁北牖，嘉穟养南畴。《酬刘柴桑》

日暮天无云，春风扇微和。《拟古》其七

从上列情况看，苏诗词类活用基本是名词变动词，共有13例（祸、麦、稷、南东、茅、朝、夕、粟、嚳、晨、窖、娣、姒），其他是形容词变名词2例（绿、寻常）、动词变使动词一例（饮）；陶诗有4例形容词变动词（极、惭、愧、郁），一例名词变使动词（翼）、一例名词变一般动词（扇），一例一般动词变被动词（养）。词性的变换，目的主要是增加语言的表现力。从变化后的词性来看，基本是其他类词变为动词，这就使景物人化，不但体现出物我同一，情景交融，天人相应的生命活力，也使诗歌语言具有特别的活力和灵动感。比起陶诗来，苏诗中更多的使用词类活用句式，也说明苏轼对语言的锤炼与其表现力的追求更甚于陶渊明。

相同点之二是，陶诗与苏诗绝大部分都是两句一意的历时性句式。

两句一意指两句意思相同或相近，或两句合成一相对完整意义。古体诗句式以直线排列的历时性句式为主，近体诗以平行并列的共时性句式为多，这是古体诗与近体诗一个重要区别。从诗句意义来看，历时性句式往往是两句甚至多句一意，而共时性句式则往往是一句一意，以两句一意为劣。如《后村诗话》卷一评阮籍诗“多言焉所告，繁辞将诉谁”是两句一意，为其诗之瑕疵；元方回《瀛奎律髓》卷十六中竟然因为邵雍诗两句一意而不选其入集，《诗人玉屑》卷三中亦明确指出，近体诗不可两句一意。可见两句一意乃是近体诗之大忌。近体诗之忌却是古体诗

之常，如《古诗十九首》中的“人生天地间，忽如远行客”、“今日良宴会，欢乐难具陈”、“西北有高楼，上与浮云齐”、“庭中有奇树，绿叶发华滋”等，《汉乐府》中的“孔雀东南飞，五里一徘徊”、“打杀长鸣鸡，弹去乌臼鸟”、“放马大泽中，草好马着膘”等，这样的例子在陶诗与苏轼和陶诗中亦俯拾即是，我们无需多举证，大家只需对比阅读一下陶诗《归园田居》其一与苏轼《和陶归园田居》其一即可明白。

我们这里主要指出他们诗中这种两句一意的句式中的一些较特殊的情况。通常的诗语联句一般各是由一句结构相对完整语意相对完备的句子组成，而两句一意大多是指一联的两句意义相同或相近，如“羁鸟恋旧林，池鱼思故渊”、“榆柳荫后檐，桃李罗堂前”、“狗吠深巷中，鸡鸣桑树颠”之类即是如此，这些例句中的上下两联实际上是一个复句，且大都是并列性的复句。但是，无论是陶诗还是苏轼和陶诗中，都有一些变例，其中有两种典型的变例句式，第一种是状语＋句子，即一联两句前句是状语短语，后句是主谓句。如陶诗中的以下句子：

斯晨斯夕，言息其庐。《时运》

衡门之下，有琴有书。《答庞参军》

种豆南山下，草盛豆苗稀。《归园田居》其三

门前执手时，何意尔先倾！《悲从弟仲德》

在昔闻南亩，当年竟未践。《癸卯岁始春怀古田舍二首》其一

自从分别来，门庭日荒芜。《拟古》其三

昔闻长者言，掩耳每不喜。《杂诗》其六

这些句子都是由一个状语加一个主谓句构成，第一句其实不是语法意义上的句子，而是一个短语作状语，其或表时间或表地点；后一句才是句子的主干，它是句子表情达意的主体所在。这虽然仍然属于两句一意的情况，但显然不属于通常的两个句子表达相同或相近意义，其本身就是一个句子。不惟如此，陶诗中还有两句都是状语的情况，如：

迈迈时运，穆穆良朝。袭我春服，薄言东郊。《时运》

纷纷战国，漠漠衰周。凤隐于林，幽人在丘。《命子》

上例中的“迈迈时运，穆穆良朝”、“纷纷战国，漠漠衰周”各是两个并列的短

语表时间，作状语，它们后面的部分才是句子的主干部分。

苏诗中这样的句式就极少，仅见一例“顷者大雪年，海波翻玉英”（《和陶饮酒》其七）。

第二种是主语＋谓语或主语＋并列谓语句，即第一句是名词性的短语作全句的主语，后面一句是谓语或后数句是共一主语的并列谓语句。陶诗中这样的典型句式有：

洋洋平潭，乃漱乃濯。邈邈遐景，载欣载瞩。《时运》

东园之树，枝条载荣，竞用新好，以招余情。

翩翩飞鸟，息我庭柯，敛翮闲止，好声相和。《停云》

采采荣木，结根于兹，晨耀其华，夕已丧之。

采采荣木，于兹托根，繁华朝起，慨暮不存。《荣木》

第一例中第一句、第三句是纯粹的名词短语，在句中作主语，后面第二句、第四句是谓语，这是两句各自成一单句。后面四例全是第一句是名词短语作主语，后面三句都是描述这一主语的动作或状态，是并列的谓语，这可说是四句一意。苏诗和陶诗中这样的纯主语句也仅见一例，“红薯与紫芋，远插墙四周”（《和陶酬刘柴桑》）。这样的句式都是非常特殊的句式，在近体诗中很难见到。显然，这是形成陶渊明古朴诗风的一个重要方面。

2. 节奏的异同

五言古体诗的句子节奏一般分为两种，即212式与221式，我们把这种正常节奏的句子称做常式句，而除此之外的其他节奏形式都为变式句。我们各举陶诗与苏轼和诗两首代表作来考察他们句子节奏上的同与异。第一例仍看《归园田居》其一：

少无适俗韵，性本爱丘山。1112 1112

误落尘网中，一去三十年。221 221

羁鸟恋旧林，池鱼思故渊。212 212

开荒南野际，守拙归园田。221 221

方宅十馀亩，草屋八九间。221 221

榆柳荫后檐，桃李罗堂前。212 212

暧暧远人村，依依墟里烟。2111 221

狗吠深巷中，鸡鸣桑树颠。221 221

户庭无尘杂，虚室有馀闲。212 212

久在樊笼里，复得返自然。1121 1112

环州多白水，际海皆苍山。1112 1112

以彼无尽景，寓我有限年。1121 1121

东家著孔丘，西家著颜渊。212 212

市为不二价，农为不争田。1121 1121

周公与管蔡，恨不茅三间。212 1112

我饱一饭足，薇蕨补食前。1121 212

门生馈薪米，救我厨无烟。212 1112

斗酒与只鸡，酣歌饯华颠。212 212

禽鱼岂知道？我适物自闲。221 1112

悠悠未必尔，聊乐我所然。221 1112

上为陶诗，下为苏轼和诗。从上面分析情况看，陶诗20句中，有15句是常式句，比例是75%，变式句共5句，比例是25%；苏诗中，有常式句9句，比例是45%，变式句11句，比例是55%。从对句的节奏看，陶诗仅两对节奏不相同，而苏诗有五对节奏不同。

再看一例，我们举陶诗中另一首代表作《饮酒》其五为例：

结庐在人境，而无车马喧。212 1121

问君何能尔？心远地自偏。221 212

采菊东篱下，悠然见南山。221 212

山气日夕佳，飞鸟相与还。221 221

此中有真意，欲辨已忘言。1112 1112

小舟真一叶，下有暗浪喧。　212　1121

夜棹醉中发，不知枕几偏？　221　212

天明问前路，已度千重山。　212　221

嗟我亦何为，此道常往还？　1112　212

未来宁早计，既往复何言。　212　1112

陶诗有3个变式句，有三联节奏不同；苏诗有4个变式句，五联节奏全不同。

以上两例基本反映了苏诗与陶诗句式节奏的整体面貌，陶诗以常式句为主，而苏诗的句式节奏则变化较大。这与我们前面的分析得出的结论是一致的。句子语法与节奏，是诗歌语言形式的最主要之表现，虽然苏轼和诗句式灵活多变，但主体上仍然是以陶诗的那种古朴句式为主，这是其语言风格上最明显的特点。

3. 修辞之异同

古体诗句式一般较少使用修辞手法，钟嵘所云的“多非补假，皆由直寻”(《诗品》卷二)虽然评的是所谓的“古今胜语”，其实以之来评古体诗的语言，也不无不当之处。当然以之来评“真古”、“质直”(钟嵘评陶语)的陶诗，自然是非常切当之评。然而，说陶诗语言“平淡”、“真古”、“质直”，并非就说其不用修辞，全无丽句，纵观陶诗，还是用了较多的修辞方式的。而苏轼擅用比喻等修辞格，也是其诗歌语言的一个重要特色，和陶诗中也不乏其例。下面我们选择他们诗作中用得较多的修辞格，对其修辞句式作一比较。

首先，从修辞格来看，陶诗与苏轼和陶诗中用得最多的都是反问句式，陶诗不但经常使用反问句，而且使用的方式多种多样。下面是陶诗中使用反问句的典型句式：

不有同好，云胡以亲？《答庞参军》

一旦不见，如何不思？同上

奚觉无一人，亲识岂相思？《形赠影》

立善有遗爱，胡为不自竭？《影答形》

酒云能消忧，方此讵不劣？同上

人为三才中，岂不以我故？《神释》

结托既喜同，安得不相语？《神释》

三皇大圣人，今复在何处？同上

日醉或能忘，将非促龄具？同上

立善常所欣，谁当为汝誉？同上

真想初在襟，谁谓形迹拘？《始作镇军参军经曲阿作》

园田日梦想，安得久离析？《乙巳岁三月为建威参军使都经钱溪》

万化相寻绎，人生岂不劳？《己酉岁九月九日》

有时不肯言，岂不在伐国？《饮酒》其十八

仁者用其心，何尝失显默？《饮酒》其十八

诗书复何罪，一朝成灰尘？《庚戌岁九月中于西田获早稻》

如何绝世下，六籍无一亲？同上

孰是都不营，而以求自安？同上

岂无一时好，不久当如何？《拟古》其七

以上是陶诗中使用反问句式的大致情况，从使用位置来看，有开篇使用的，有篇中使用的，有篇尾使用的；从诗中使用反问句式的多少来看，有使用一联，使用两联、三联的。更有甚者，有一首诗全由反问句式组成。如《饮酒》其二：

积善云有报，夷叔在西山？善恶苟不应，何事空立言？

九十行带索，饥寒况当年？不赖固穷节，百世当谁传？

全诗才八句四联，竟然每一联都是反问句式。根据反问辞格的定义，反问是用疑问的形式表达确定的意思，以加重语气的一种修辞手法。这里诗人全诗一连用四个反问句，则充分地表达了诗人对善恶无报的世道的强烈愤慨，对自己坚持固穷守节的态度的肯定，此诗的语气与情感无疑是非常强烈的。另外如《饮酒》其三后六句“所以贵我身，岂不在一生？一生复能几？倏如流电惊。鼎鼎百年内，持此欲何成”也是连用了三个反问句式。古直、逯钦立先生都认为《饮酒》组诗作于陶渊明归田隐居之前的元兴二年（402）[79]，当是不无道理的，如果已经归隐田园

了，则其心情当是比较平稳闲定的，不应当于诗中反复流露出如此强烈的愤慨与不平。由上可见，陶诗中使用反问句式确是形式多样，灵活多变。

苏轼和陶诗中也用了大量的反问句，典型如“禽鱼岂知道？我适物自闲”(《和陶归园田居》其一)、“胡为弃成谋，托国此狂生”(《和陶咏荆轲》)、“学道虽恨晚，赋诗岂不如”(《和陶读山海经》其一)、“丈夫贵出世，功名岂人杰”、“有口可与饮，何必逢我俦”(《和陶游斜川》)、“地行即空飞，何必挟日月”(《和陶和郭主簿》)、“亡秦只三户，况我数十城”《和陶咏荆轲》)等。相较于陶诗，苏轼和诗中使用的反问句式更多，如从使用语气词“岂”的情况看，苏轼和陶诗中，共使用了“岂”字44次，而其中有37次是当做为反问语气词用的，也就是说苏轼和陶诗中仅使用带“岂”字的反问句就达37句之多；而陶诗中共使用“岂”字34次，其中也有32次是当反问语气词用。从使用反问的方式来看，苏诗很少有反问句式连用的情况，而诗中连用三个以上反问句式的情况则根本没有，更不用说整首诗全用反问句的例子了。这似乎可见苏轼晚年心态之一斑。

其次，陶诗还用了较多的设问句式。设问即一问一答，自问自答。以下是陶诗中所用的设问句式：

岂无他好？乐是幽居。《答庞参军》

岂忘宴安？王事靡宁。《答庞参军》

谁其赡之？实赖哲人。《劝农》

哲人伊何？时维后稷。《劝农》

赡之伊何？实曰播殖。《劝农》

借问为谁悲？怀人在九冥。《悲从弟仲德》

山泽久见招，胡事乃踌躇？直为亲旧故，未忍言索居。《和刘柴桑》

问君何能尔？心远地自偏。《归园田居》其五

何以称我情？浊酒且自陶。《己酉岁九月九日》

田家岂不苦？弗获辞此难。《庚戌岁九月中于西田获早稻》

问子为谁与？田父有好怀。《饮酒》其九

此行谁使然？似为饥所驱。《饮酒》其十

谁言行游近？张掖至幽州。《拟古》其八

去去欲何之？南山有旧宅。《杂诗》其七

岂不知其极？非道故无忧。《咏贫士》其四

此士胡独然？实由罕所同。《咏贫士》其六

丹木生何许？乃在峚山阳。《读山海经》其四

共计是 17 例。除了《劝农》诗中一连用了三个设问句外，其他情况都是单用。另如《和刘柴桑》中的用法也比较特殊，是前两句是问，后两句是答。以上两例虽极个别，但也体现了陶渊明语言句式的自由与灵活性。而苏轼和诗中则很少用设问句，全部和陶诗中仅见两例，它们是：

岂无亲友？云散莫追。《和陶时运》

问我何处来？我来无何有。《和陶拟古》其一

第三，陶诗善用拟人而苏诗善用比喻。

陶诗不但好用反问和设问的修辞方式，而且也善用拟人修辞格。以下是陶诗中用拟人的典型句式：

东园之树，枝条载荣，竞用新好，以招余情。《停云》

翩翩飞鸟，息我庭柯，敛翮闲止，好声相和。《停云》

山涤馀霭，宇暧微霄。有风自南，翼彼新苗。《时运》

羁鸟恋旧林，池鱼思故渊。《归园田居六首》其一

凯风负我心，戢枻守穷湖。《庚子岁五月中从都还阻风于规林》其一

鸟哢欢新节，冷风送馀善。《癸卯岁始春怀古田舍》其一

蔼蔼堂前林，中夏贮清阴。凯风因时来，回飙开我襟。《和郭主簿》其一

青松在东园，众草没其姿。《饮酒》其八

披褐守长夜，晨鸡不肯鸣。《饮酒》其十六

青松夹路生，白云宿檐端。《拟古》其五

日暮天无云，春风扇微和。《拟古》其七

欲言无予和，挥杯劝孤影。日月掷人去，有志不获骋。《杂诗》其二

日月不肯迟，四时相催迫。《杂诗》其七

众鸟欣有托，吾亦爱吾庐。微雨从东来，好风与之俱。读《山海经》其一

从上列典型句式来看，陶诗中的许多名句如“有风自南，翼彼新苗”、“羁鸟恋旧林，池鱼思故渊”、“凯风因时来，回飙开我襟”、“日暮天无云，春风扇微和”、“微雨从东来，好风与之俱”等，皆是用了拟人的修辞格。拟人即是把物当人来写，赋予物以人性人情。这些名句之所以脍炙人口，最重要的原因当正在于兹吧。着一字而使全句乃至全诗生色，固然体现了陶诗的高超的炼字艺术，而产生艺术魅力的根源还在于这些健字佳句使物人化，也即是拟人辞格的运用。在诗人眼里，天地万物都是有灵有性，而且这些景物大多数时候都是非常善解人意的，那些绿苗、清风、飞鸟、白云，能为我而舞，为我开襟，能与我好声相和，为我久宿檐端。如果不是有泛爱众生民胞物与的精神，不是有一颗宁静平和的博爱之心，是不可能写出这些灵妙佳句来的。

相对于陶诗来说，苏轼和陶诗中的拟人句则是很少的。就单个句子来看，似乎仅见“煌煌凌霄花，缠绕复何为。举觞酹其根，无事莫相羁”(《和陶饮酒》其八)与“长庚与残月，耿耿如相依”(《和陶咏贫士》)两例，且后一例还不是很典型的拟人格。但苏诗中有一首非常有名的拟体诗，几乎全篇皆是用拟人的写法，那就是苏轼那首怀念侍妾朝云的《和陶和胡西曹示顾贼曹》，全诗如下：

长春如稚女，飘飖倚轻飔。卯酒晕玉颊，红绡卷生衣。
低颜香自敛，含睇意颇微。宁当娣黄菊，未肯似戎葵。
谁言此弱质，阅岁观盛衰。颦然疑薄怒，沃盥未可挥。
瘴雨吹蛮风，凋零岂容迟。老人不解饮，短句余清悲。

此诗作于元符元年 (1098) 十二月[80]，全诗除最后两句外，其他句子全是修辞句式，诗歌把春天比作是一位芳龄少女，然后描写这位少女的容貌、神情、气节以及其因为不堪“瘴雨蛮风”的催折而不幸早早凋零，后两句写出诗人对这位不幸凋逝的少女的悲伤之情，纪昀评之为“结得凄惋”。全诗采用拟人的写法，前面极力描写少女的美丽容颜与高洁气节，后面则写其不堪恶劣环境而匆匆夭逝，对比鲜

明，悲情无限。一连串的拟人句式，使得全诗形象生动而又情深意长，诗人对朝云的爱恋可见，对其早逝的深悲可感，这样的诗歌在全部苏诗中都是绝无仅有的。也有人认为这首诗是运用了博喻修辞格，虽有一定道理，但此诗写法显然不重在喻而是重在拟，故当以其运用拟人手法为宜。

苏轼很擅于用比喻的修辞格，这则是众所周知的。如苏诗中最为脍炙人口的名篇《和子由渑池怀旧》、《百步洪》等诗，都是以善用比喻而著称。苏轼和陶诗中亦有许多经典的比喻句式，以下是其诗中比喻句的例子：

君如火上烟，火尽君乃别。我如镜中像，镜坏我不灭。《和陶影答形》

诗人如布谷，聒聒常自名。《和陶赴假江陵夜行》

暂聚水上萍，忽散风中云。《和陶与殷晋安别送昌化军使张中》

穷猿既投林，疲马初解鞅。《和陶归园田居》其二

身如受风竹，掩冉众叶惊。《和陶饮酒》其三

蠢蠕食叶虫，仰空慕高飞。《和陶饮酒》其四

小舟真一叶，下有暗浪喧。《和陶饮酒》其五

痴如景升牛，莫保尻与领。点如东郭兔，束缚作毛颖。《和陶饮酒》其十三

淮老如鹤雏，破壳已能鸣。《和陶饮酒》其十六

吾生如寄耳，何者为我庐。《和陶拟古》其三

以上这些比喻句或以物喻人或以物喻事或以物喻物（“君如火上烟”、“诗人如布谷”为以物喻人，“暂聚水上萍，忽散风中云”为以物喻事，“吾生如寄耳，何者为我庐”为以物喻物）或以喻人生或喻人身（“小舟真一叶，下有暗浪喧”为人生之喻，“身如受风竹，掩冉众叶惊”为人身之喻）或博喻或类比（“火尽君乃别”、“镜坏我不灭”为博喻，“穷猿既投林，疲马初解鞅”为类比）手法灵活，方式多样，每一句都形象生动而又准确精当，体现出诗人比喻修辞艺术运用得炉火纯青的境界。而陶诗的比喻句式则少的多，运用的方式也单纯得多，在全部陶诗中，比喻句式寥寥可数，全列如下：

羁鸟恋旧林，池鱼思故渊。久在樊笼里，复得返自然。《归园田居》其一

一生复能几，倏如流电惊。《饮酒》其三

栖栖失群鸟，日暮犹独飞。《饮酒》其四

迟迟出林翮，未夕复来归。《咏贫士》其一

人生无根蒂，飘如陌上尘。《杂诗》十二首其一

从上列比喻句可以看出，陶诗比喻以暗喻为多（苏诗以明喻为多），比喻的方式上基本上是两种：一是以物喻人，如把人比喻成“羁鸟”、“池鱼”；一是以事喻人生，如“一生复能几，倏如流电惊”、“人生无根蒂，飘如陌上尘”等。相较于苏诗，陶诗中不但比喻句式少而且方式方法也单调得多。

总之，陶诗虽然也运用了多种多样的句式，但比较起来，无论是语法、节奏还是修辞上，苏轼和陶诗比陶诗的句式运用上都要更加灵活多变。陶诗以常言常句为主，这是时代古朴诗风使然；而苏轼和诗虽然极力学习仿效这种古朴句式，但仍然难掩其灵变的本色。

三、篇章：信手天成与妙构无迹

首先，我们必须明辨概念。篇与首是诗歌计量的基本单位，而章通常是比篇或首更少的一个诗歌计量单位，我们在第一章第三节关于苏轼和陶诗数量的讨论里已经对之作了辨析。虽然章是比篇和首低一级的单位，但由于古代诗歌通常一首就只有一章，故后代讨论诗歌的全篇结构之法时，往往所讲的章法也就是篇法，在大多数情况下，章法也就等同于篇法。集字而成句，集句而成章，联章而成篇。篇章成而诗意显、意旨明，抒情主体的情与意的表达只有依赖篇章的完成才能得到最后的完成。故探讨诗歌的篇章结构之法，往往能明心见性，体察抒情主体的精神气质与思想意旨。

古人论诗极重篇法，清人吴乔《围炉诗话》卷四云：“得句成篇时，最是进退之关，不可草草完事，草草便成滑笔矣。”[81] 古人作诗时，往往是先得佳句，然后再扩之以成篇，而在结构全诗时，决不可草草完事。清人庞恺《诗义固说》卷上曾云：“天地之道，一辟一翕，诗文之道，一开一合。”[82] 甚至把诗歌的篇章之法与天道相联，足见对其之重视。然而，古人论诗歌篇法往往都是对近体诗而言，很少

言及唐以前的古体诗篇法，如元人范德机《木天禁语》论古诗篇法最详，其论篇法分七言律诗篇法、五言长古篇法、七言长古篇法、五言短古篇法、七言短古篇法、乐府篇法、绝句篇法七类。据其《内篇》所述“兹集开元大历以来，诸公平昔在翰苑所论秘旨，述为一编”[83]，则该书为集前人论诗的“秘旨”而成。其论五言长古篇法为“分段、过脉、回照、赞叹”，并引杜甫《北征》诗为证；而所论五言短古篇法云：“辞简意味长，言语不可明白说尽，含糊则有余味，如‘步出城东门’、‘床前明月光’、‘开帘见新月’云云。”并引杨仲弘语：“五言短古，众贤皆不知来处。乃只是《选》诗结尾四句，所以含蓄无限意，自然修长。”[84]显然其所论五言古体诗的篇法仅限于唐以后的古体诗，似乎于我们所研讨的陶诗并无多少关涉，因此我们也就只能借鉴其所谓的“屠龙绝艺”而不能以之来作为我们的分析依据。众所周知，古人在创作诗文时，曾总结归纳出“起承转合”的著名章法，这虽然也主要是相对于近体律诗而言，我们亦可以借鉴之。

苏轼和陶诗虽然是仿效陶诗之作，但其主要是学其诗之神而非其诗之形，故其相似之处往往在诗歌的风神气韵，而字句章法上则体现出的更多的是不同和差异，特别是篇章之法尤其如此。比较陶诗与苏轼和陶诗，几乎找不到一首诗是二者章法上完全相同的，故我们在此也主要是讨论二者的差异。

1. 陶诗多层次分明，苏诗多浑成一体

陶渊明与苏轼都是天才诗人。陶诗虽然大都语出自然，言情达意不加掩饰，造语谋篇亦无刻意，但由于其具有深厚的艺术素养，故往往不假雕琢而语句自工，无意谋篇而章法自成。苏诗虽然造语喜用语典事典，但由于才高辞赡，又直言无讳，故往往信笔挥洒而运化无迹。陶诗多意脉流畅而层次分明之作，苏诗多兴会淋漓而结构浑成之作。首先请看其最富盛名的田园诗《归园田居》其一就是如此：

少无适俗韵，性本爱丘山。误落尘网中，一去三十年。
羁鸟恋旧林，池鱼思故渊。开荒南野际，抱拙归园田。
方宅十馀亩，草屋八九间。榆柳荫后檐，桃李罗堂前。
暧暧远人村，依依墟里烟。狗吠深巷中，鸡鸣桑树颠。

户庭无尘杂，虚室有馀闲。久在樊笼里，复得返自然。

全诗写久陷尘世终得归隐田园的快乐心情。诗歌可以明显地分为前后两个层次，前六句一层，写归隐前之“思”；后十四句为一层，写归隐后之“乐”。前忧后喜，前突出“误落尘网”之苦，后突出终返田园之乐；前苦久至三十年，故意变十三为三十，以突出其苦，因其久远，苦不堪言，故只以寥寥数语述之；后新归田园，如释重负，乐不可支，故一连排比七联十四句，痛快淋漓而抒之。这似乎也可当做“此老平生第一快诗”之评。全诗虽然篇分两层，但“少无适俗韵”一起，“复得返自然”一结，亦使前后分明的层次结合成一浑然的整体，不管是诗人有意无意，其谋篇布局之妙与其精神性情之真可以说是达到了完美的融合，确不愧千古名篇。

再看苏轼和诗：

环州多白水，际海皆苍山。以彼无尽景，寓我有限年。
东家着孔丘，西家着颜渊。市为不二价，农为不争田。
周公与管蔡，恨不茅三间。我饱一饭足，薇蕨补食前。
门生馈薪米，救我厨无烟。斗酒与只鸡，酣歌饯华颠。
禽鱼岂知道，我适物自闲。悠悠未必尔，聊乐我所然。

此诗描绘苏轼谪居惠州的悠然自适之乐。全诗浑然一体，很难把其分为清晰截然不同的层次。各联之间几至密不可分，一二联实际连为一体，可当做一个整句看待，前联之景作主语，后联第一句为一介宾短语作状语，第二句作谓语。前联写景后联抒情。然后有情而及此间之人，三四联写此处人之和美，第三联以事典为对，第四联自作语为对，而第五联又借事典作一特殊的主谓单句联，第六联承第五联而写自己亦乐此“一饭”、“薇蕨”的简陋生活，第七联又承前联而写门生对我的救济，第八联写此处“斗酒”、“只鸡”可以终老此生。由“只鸡”之家禽自然又过渡到第九联的“禽鱼岂知道”，最后以此地情景悠悠，而聊可慰我余生作结。

可见苏轼句式之变化而又语意之连贯，语语有变而又语语相连，确是达至随心所欲灵妙难测的境界。全诗二十句，表面上既可分为前四、中十二、后四三个层次，又可分为前四、中六、再六、后四的四个层次，还可分为前十六、后四的两个层次。总之，由于其意脉的连贯性，使全诗凝成一个相对统一的浑然整体，层次与层次之间并无明显的界限，故很难作出一个清晰的层次划分，不像上述陶诗那样结构层次清晰分明。

另外，《归原田居》其二、其四、其五以及相应的苏轼和诗，在结构上亦如上述第一例两人的诗歌一样，各自呈现出二人诗歌中这种明显的结构特点。这组诗中只有第三首，两人在布局谋篇上似乎有点相似，然而从中亦明显地体现出差异。见下文分析，此不赘述。再举一典型之作以证之，请看陶渊明的《游斜川》与苏轼的《和陶游斜川》：

陶渊明 游斜川 并序

辛丑正月五日，天气澄和，风物闲美，与二三邻曲，同游斜川。临长流，望曾城；魴鲤跃鳞于将夕，水鸥乘和以翻飞。彼南阜者，名实旧矣，不复乃为嗟叹；若夫曾城，傍无依接，独秀中皋；遥想灵山，有爱嘉名。欣对不足，率尔赋诗。悲日月之遂往，悼吾年之不留；各疏年纪乡里，以记其时日。

开岁倏五日，吾生行归休。念之动中怀，及辰为兹游。
气和天惟澄，班坐依远流。弱湍驰文魴，闲谷娇鸣鸥。
迥泽散游目，缅然睇曾丘；虽微九重秀，顾瞻无匹俦。
提壶接宾侣，引满更献酬；未知从今去，当复如此不?
中觞纵遥情，忘彼千载忧。且极今朝乐，明日非所求。

苏轼 和陶游斜川 正月五日与儿子过出游作

谪居澹无事，何异老且休。虽过靖节年，未失斜川游。
春江绿未波，人卧船自流。我本无所适，泛泛随鸣鸥。

中流遇洑洄，舍舟步层丘。有口可与饮，何必逢我俦。
过子诗似翁，我唱儿辄酬。未知陶彭泽，颇有此乐不。
问点尔何如，不与圣同忧。问翁何所笑，不为由与求。

两诗同为记叙正月五日的游山水之作，题材内容基本相同，更能见出二者篇章结构之不同。此首陶诗在整个陶集中占有举足轻重的作用，袁行霈先生曾指出“陶渊明多有田园诗，而山水诗仅此一首”，并言此诗“上承玄言诗之山水描写，下开谢灵运山水诗之先河”[85]，可见这首诗不惟在陶集中地位重要而且在整个中国诗歌史上皆有开创性意义。陶诗的序文就是一篇非常优美的情景俱佳的散文，此小文亦可与苏轼的著名散文《记承天寺夜游》相媲美，有兴趣的读者自可去比较阅读，故在此不惜篇幅一并录出。[86] 由序文可知，陶诗是其与邻居正月五日游斜川后所作，全诗二十句一百字，是陶诗中常见的诗体，[87] 此诗可以明确地分为三个层次，前四句为第一层，写出游之因，感念时光逝去之速而趁佳日而出游。第二层八句写景，为出游所见。第三层写游后所感，人生苦短，时光易逝，故愿极尽今朝之乐。全诗写出游之因、出游之所见、出游后所感，层次分明，章法简明。

苏诗亦为写正月五日携儿子过出游之乐，全诗诗意变化无常，诗思跳跃，很难看出明显的层次之分。前四句似可作一层，写自己年老谪居无事，不妨学陶渊明作斜川之游。并不如通常的写平铺直叙出游之因，而实仍是写出游之因由。下面 16 句则极尽变化之能事；第三联写景第四联又写己怀；第五联又叙游第六联发议论；第七联写自己有儿子可陪同写诗唱和，第八联则明知故问陶渊明是否有此乐？诗人谐谑自足之情由此可见；第九联更是联想到孔子与弟子们的对答之乐，归到“吾与点也”的圣人之乐，由曾皙的暮春之游回扣本题的正月五日的早春之游。真是思接千载心游万仞，诗人神思恰似灵蛇之舞神龙之游，奇思妙想不期而出，让人很难抓住其端绪。故其诗歌结构也浑化无迹，不可拆分细求，当然我们尽管欣赏其灵思妙想也无需作着迹之思。清人沈德潜曾言，“章法之妙，不见句法，句法之妙，不见字法。”[88] 其苏诗之谓也！

2. 陶诗多一气直下，苏诗多转折变化

陶诗章法上的特点还表现在其语气意脉上的连贯性，陶诗无论是叙事还是写景，是议论还是抒情，大都还是承继了古诗以“赋”为主的写法，故全诗的意理结构上往往是顺理成章，一气直下，中间较少转折变化。而苏轼和诗则很少如此，在模仿中求变化，在继承中求创新，这是苏诗一贯的作风。因此，苏诗大都是意脉变化曲折，思绪缥缈无定，令人很难臆测。我们这里首先选择两首题材和内容非常接近的诗歌加以比较，极能说明上述观点。陶诗我们选择了其《饮酒》诗第九首，而苏轼和诗则选了《和陶拟古》第一首，其诗如下：

陶渊明 饮酒 其九

清晨闻叩门，倒裳往自开。问子为谁与？田父有好怀。
壶浆远见候，疑我与时乖。褴缕茅檐下，未足为高栖。
一世皆尚同，愿君汩其泥。深感父老言，禀气寡所谐。
纡辔诚可学，违己讵非迷。且共欢此饮，吾驾不可回。

苏轼 和陶拟古九首 其一

有客叩我门，系马门前柳。庭空鸟雀散，门闭客立久。
主人枕书卧，梦我平生友。忽闻剥啄声，惊散一杯酒。
倒裳起谢客，梦觉两愧负。坐谈杂今古，不答颜愈厚。
问我何处来，我来无何有。

陶诗借与田父之答问，表达了自己安贫守道的决心。诗分三层，前四句为一层，写田父携酒来访，陶渊明急往迎接之情状；中六句为第二层，紧承前段写田父借造访之机而劝陶渊明与时世共浮沉，不必苦守茅檐。后六句为第三层，陶渊明回答田父之语，表明自己的归隐之决心。此诗纯是叙事，层层连接，一气直下，结构非常清晰明了。

苏诗亦是写有客造访，并叙与客杂谈情形。全诗也可分为三层，第一层四句，

写客人造访久候门庭之情状；中六句为第二层写“我”梦醒，为迟迎客人而致歉；第三层末四句写诗人与客交谈的情况。苏诗虽然也层次分明，叙事脉络清晰，但其叙事中却极有转折变化，第一联既已经交代有客系马门前并扣门相访，下面通常应该是主人马上出门相迎，但诗人却故意穿插一闲笔，停下来去描写庭院空空，鸟雀飞散，竟然让到访的客人久久等待，这显然非待客之道。于是第三联补充说明，原来是主人正在酣眠，通常应该是马上写扣门声惊醒酣睡人，但诗人又故意宕开，去描写酣眠的主人正在做梦，并梦见平生的好友。叙完主人的酣卧、白日梦以后，才来一句“忽闻剥啄声”，这个“忽闻”未免也来得太迟了，然而并不是梦醒之后马上去倒裳迎客谢客，而是续写梦意为尽为扣门声惊散梦中正与好友痛饮美酒的欢宴而遗恨。迎客谢客之后，当是携客入屋了，诗人又补一句“梦觉两愧负”，为什么是两愧负呢？真是意味深长，原来答案在后——“坐谈杂今古，不答颜愈厚”，原来是来客并非其人！前面所有的疑难至此而涣然冰释，结尾句更是玄妙，既用到《庄子·应帝王》篇“游无何有之乡”语典，而诗人待客之情状，又自然的使人联想到《应帝王》开篇的“啮缺问于王倪，四问而四不知”以及《世说新语》钟会想结交嵇康登门拜访受到嵇康冷遇的典故。[89] 回观全诗，从有客扣门至倒裳迎客，中间穿插了多少事情？苏轼此诗充分体现了其诗立意谋篇的巧构神思。

陶诗与苏诗结构上都是三层，都是叙写与访客交接情状，陶诗则平铺直叙一气而下，而苏诗则极尽婉转含蓄变化曲折之能事。有时即使是一首非常简短的小诗，也能看出两人诗歌的这种章法特点，如《归园田居》其三即是如此。下面是陶渊明的《归园田居》其三与苏轼的和诗：

种豆南山下，草盛豆苗稀。晨兴理荒秽，带月荷锄归。
道狭草木长，夕露沾我衣。衣沾不足惜，但使愿无违。

新浴觉身轻，新沐感发稀。风乎悬瀑下，却行咏而归。
仰观江摇山，俯见月在衣。步从父老语，有约吾敢违。

陶诗前六句写自己的田园隐居的农耕生活，后两句写自己安于这样的生活，表达了虽然隐居生活有劳作"夕露沾衣"之苦，只要自己的心愿得到满足也在所不惜。结构上似可分为两层，而实际上每两句皆是相承而下，一气相连，即使最后两句也可明显看出其与前句的相联之点，第三联末三字"沾我衣"与第四联前两字"衣沾"具有顶针之格，故全诗一气而成，浑然一体。而苏诗则写闲居游山水之乐，前四句可以看出是明显的融化《论语》"浴乎沂，风乎舞雩，咏而归"一语，后一联"仰观"、"府见"句式亦紧承前联而下，虽然皆是借用语典事典，但句式仍然各不相同，诗人自得自适之情溢于言表，这样情趣外显的诗歌在全部苏诗中亦是不多见的，足见苏轼对贬居惠州的这种闲适生活的自满自足之情。此诗足可与另一首惠州诗《纵笔》"报道先生春睡美，道人轻打五更钟"的闲适情趣相媲美。[90] 这二句写归途与父老闲语，并订再次共游之约。苏轼虽然也是气机相连，浑然一体，但前后皆为叙事，中间两联写景，共三次转折。苏诗与陶诗虽然结构意脉不同，但亦各极其趣。

又如那首记叙陶渊明家贫乃至生活无以为继而不惜去"乞食"的诗，（诗略）陶诗如实记叙了自己饥而去乞食的整个过程，诗歌把陶渊明那种惭愧而行、扣开门之后又羞于启齿、得尝所愿后的感激涕零的心理与言行不加掩饰都写出来了，叙事细腻而又生动，真是形神具备，读来饶有趣味。全诗平铺直叙，一气写下。而苏诗则先借典而发议论，又借典而言及自身遭遇，最后以一句"至味久不坏，可为子孙贻"点明全诗的主旨作结收煞。同样的题目，同样写"乞食"之事，但一个写自己的亲身经历，如实记叙事件的全过程；一个则写他人乞食之事，借题而发议论，意绪变化无端，短短的一首小诗亦写得变化曲折摇曳生姿。这即是二人诗歌之本色。

陶渊明诗歌一者因为其所处的诗歌时代使然，二者因为其本身也无意于以文学而博得声名，故往往是借诗以抒怀，借诗以言志，因此其诗歌大都是一意单行，一气贯注之作；而苏轼乃当时文坛的旗帜，承担了振兴宋诗引领风气的时代重任，故其诗歌创作往往要在前人的基础上求新求变，因此很少循规蹈矩之作。大量追和陶诗亦是他诗歌新变的表现之一，苏轼和陶仿陶，主要在于学其平淡高古之风格，而诗歌的精神气质仍然是时时显露出苏诗以意为主灵变多思的本质特征，苏

诗篇章结构上的这种随物赋形、语随意转、神与物游、语气意脉常转折变化、诗歌章法上常开阖无常、曲折多变的特点，正是这种本色的体现。

3. 陶诗多重起结，苏诗不拘起结

陶诗章法结构上还有一个较显著的特点就是较重视诗歌的起结，其诗往往一开篇作一总起性交代，而结句则收束全篇，照应开头，故使诗歌意绪抟成一体，结构极为紧密。而苏轼和诗则显得较为随意，往往随兴而发，意尽而止，不拘起结，其诗虽然有题目标明甚至有序言交代，你也很难臆测到他会从何处着笔，其思路意理如何运行，其结句当如何收束，无一定之法则，让人很难把握。如《读山海经》其一就是很典型的这个特点：

陶渊明 读山海经 其一

孟夏草木长，绕屋树扶疏。众鸟欣有托，吾亦爱吾庐。
既耕亦已种，时还读我书。穷巷隔深辙，颇回故人车。
欢言酌春酒，摘我园中蔬。微雨从东来，好风与之俱。
泛览周王传，流观山海图。俯仰终宇宙，不乐复何如。

苏轼 和陶读山海经 并引

今日天始霜，众木敛以疏。幽人掩关卧，明景翻空庐。
开心无良友，寓眼得奇书。建德有遗民，道远我无车。
无粮食自足，岂谓谷与蔬。愧此稚川翁，千载与我俱。
画我与渊明，可作三士图。学道虽恨晚，赋诗岂不如？

陶渊明此诗也是其一首代表作。其中的“众鸟欣有托，吾亦爱吾庐”、“微雨从东来，好风与之俱”皆是非常有名的句子。全诗可分三层，前四句为第一层，点明时序，交代自己对闲居生活的热爱。中间八句为第二层，具体描写闲居生活之乐。后四句为第三层，前两句扣题，后两句总括，归结到一个“乐”字。此诗起句明写景，暗写情，寓情于景中。在对生机勃勃的孟夏时节的枝繁叶茂的草木的描写中，

分明看到的是一个心情无不欣然自得的闲居隐者形象。第二联又进一步以鸟之有托，烘托诗人自己的欣喜心情。而结句明言自己因与宇宙同俯仰，与天地参化育，而其乐融融，既是对全诗的总括也是对开头欣喜心情的回扣，以欣爱起以喜乐终，全诗洋溢着快乐的心情。

而苏诗则收敛得多平静得多。苏诗写自己谪居寡欢，幸有奇书相伴。诗歌先从时节变化写起，中叙自己闲居无聊，幸得奇书，进而读书而思人，惭愧自己不如先贤学道之早，只能以"赋诗岂不如"聊以自慰。全诗意境幽悠，诗人心境闲淡，起结自然随意，意绪灵动缥缈，看不出任何的刻意与雕琢。此诗亦可说是苏轼和陶诗的典型代表。宋丘龙先生曾云：

> 观二公诗，同为读书，渊明生意盎然，东坡则托意玄渺。盖渊明能超万物而化于万物，故乐在眼前，当下即是。东坡则观想虚无缥缈之境，以寓其乐，然此超旷之乐，不同于渊明物我俱适之乐也。渊明写景极自然高妙，且景与意合。东坡则写景无此自然之妙，而开阖曲折处，以逞意胜，正其本色。[91]

"渊明生意盎然，东坡则托意玄渺"正是二人诗歌的本质特征，宋先生此段可以说是借点评这两首诗歌而非常精辟地指出了两位诗人的诗歌特点及其异同。我们从这两首诗歌中亦可看出二者对于诗歌起结的不同态度及其特点。

这样的例子，在二人的诗作中极多，下面把他们诗歌中一些典型的起句与结句详列如下：

《归园田居》其一：少无适俗韵，性本爱丘山——久在樊笼里，复得返自然。
苏诗和诗：　　　环州多白水，际海皆苍山——悠悠未必尔，聊乐我所然。
《归园田居》其二：野外罕人事，穷巷寡轮鞅——常恐霜霰至，零落同草莽。
苏轼和诗：　　　穷猿既投林，疲马初解鞅——春江有佳句，我醉堕渺莽。
《归园田居》其三：种豆南山下，草盛豆苗稀——衣沾不足惜，但使愿无违。
苏轼和诗：　　　新浴觉身轻，新沐感发稀——步从父老语，有约吾敢违。

《归园田居》其四：久去山泽游，浪莽林野娱——人生似幻化，终当归空无。

苏轼和诗：　　　老人八十余，不识城市娱——有酒持饮我，不问钱有无。

《归园田居》其五：怅恨独策还，崎岖历榛曲——欢来苦夕短，已复至天旭。

苏轼和诗：　　　坐倚朱藤杖，行歌紫芝曲——霜飙散氛浸，廓然似朝旭。

《游斜川》：开岁倏五日，吾生行归休——且极今朝乐，明日非所求。

苏轼和诗：谪居澹无事，何异老且休——问翁何所笑，不为由与求。

《示周掾祖》：负疴颓檐下，终日无一欣——愿言诲诸子，从我颍水滨。

苏轼和诗：　闻有古学舍，窃怀渊明欣——永愧虞仲翔，弦歌沧海滨。

《怨诗楚调》：天道幽且远，鬼神茫昧然——慷慨独悲歌，锺期信为贤。

苏轼和诗：　当欢有余乐，在戚亦颓然——但恨不早悟，犹推渊明贤。

《于西田获早稻》：人生归有道，衣食固其端——但愿长如此，躬耕非所叹。

苏轼和诗：　　　蓬头三獠奴，谁谓愿且端——休去复歇去，菜食何所叹。

《答庞参军》：相知何必旧，倾盖定前言——君其爱体素，来会在何年？

苏轼和诗：　留灯坐达晓，要与影晤言——白衣挟三矢，趁此征辽年。

《和郭主簿》其一：蔼蔼堂前林，中夏贮清阴——遥遥望白云，怀古一何深。

苏轼和诗：　　　今日复何日，高槐布初阴——孺子笑问我，君何念之深。

《饮酒》其一：衰荣无定在，彼此更共之——忽与一樽酒，日夕欢相持。

苏轼和诗：　我不如陶生，世事缠绵之——偶得酒中趣，空杯亦常持。

《饮酒》其三：道丧向千载，人人惜其情——鼎鼎百年内，持此欲何成！

苏轼和诗：　道丧士失己，出语辄不情——俯仰各有态，得酒诗自成。

《饮酒》其十：在昔曾远游，直至东海隅——恐此非名计，息驾归闲居。

苏轼和诗：　篮舆兀醉守，路转古城隅——遥知万松岭，下有三亩居。

《饮酒》二十：羲农去我久，举世少复真——但恨多谬误，君当恕醉人。

苏轼和诗：　盖公偶谈道，齐相独适真——一挥三十幅，持去听坐人。

《杂诗》其一：人生无根蒂，飘如陌上尘——及时当勉励，岁月不待人。

苏轼和诗：　斜日照孤隙，始知空有尘——此道固应尔，不当怨尤人。

《杂诗》其四：丈夫志四海，我愿不知老——百年归丘垄，用此空名道。

苏轼和诗：　相如偶一官，嗤鄙蜀父老——余生幸无愧，可与君平道。

《杂诗》其五：忆我少壮时，无乐自欣豫——古人惜寸阴，念此使人惧。

苏轼和诗：　孟德黠老狐，奸言嗾鸿豫——既往不可悔，庶为来者惧。

《杂诗》其六：昔闻长者言，掩耳每不喜——有子不留金，何用身后置。

苏轼和诗：　博大古真人，老聃关尹喜——满把菖蒲根，叹息复弃置。

《杂诗》其七：日月不肯迟，四时相催迫——去去欲何之？南山有旧宅。

苏轼和诗：　蓝桥近得道，常苦世褊迫——伐薪供养火，看作栖凤宅。

《咏贫士》其一：万族各有托，孤云独无依——知音苟不存，已矣何所悲。

苏轼和诗：　长庚与残月，耿耿如相依——堂堂谁有此，千驷良可悲。

《咏贫士》其二：凄厉岁云暮，拥褐曝前轩——何以慰吾怀，赖古多此贤。

苏轼和诗：　夷齐耻周粟，高歌诵虞轩——不乐乃径归，视世羞独贤。

《咏贫士》其四：安贫守贱者，自古有黔娄——朝与仁义生，夕死复何求。

苏轼和诗：　人皆有耳目，夫子旷与娄——我后五百年，清梦未易求。

《咏贫士》其七：昔在黄子廉，弹冠佐名州——谁云固穷难，邈哉此前修。

苏轼和诗：　我家六儿子，流落三四州——我独遗以安，庞门有前修。

我们这里选取的有单首诗歌，也有两首或两首以上的组诗，从上列例句来看，陶诗的首联基本是总起，尾联基本为总结，其中不少诗歌的首尾两联甚至可以组成一首完整的五言绝句，如《归园田居》其一、其二，《游斜川》、《怨诗楚调》、《答庞参军》等。而苏诗的起句往往是信笔而下，直接入题，结句也是兴尽而止，戛然而收，根本无所谓总起概收，看不出诗人有任何刻意的安排起句与结句。我们把上述苏轼和诗的起结两联连读，便会发现除《和陶归园田居》其四一首能相连外，其他没有一首首联与尾联能联系起来，这与陶诗的重起结写法形成鲜明对比。

以上例举的还并非二人诗歌中此类起结句全部，另外还有一些诗歌的起结也非常典型，如《辛丑岁七月赴假还江陵夜行涂口》、《癸卯岁始春怀古田舍二首》其二、《丙辰岁八月中于下潠田舍获》等。

以苏轼的灵心慧感与艺术素养，他不可能看不出陶诗这种重视诗歌起结的结

构方式，但从其全部和陶诗来看，亦很少有这种写法，这对于一个要刻意去仿效前人诗歌风格的诗人来说，这实在是一种较为反常的现象，这恰恰就是苏轼的独特之处，也是他的可贵之处，模仿中有坚持，继承中有创新，以我为主，即使学习自己非常钦佩的诗人，也不失自己的风格与本质，唯有这样，苏轼才能于李杜之后，卓然特立，自成一大家。

从上所论可知，陶诗虽多即情即景即心即目，但却顺理成章自然流畅，无意谋篇而妙构无迹，体现了诗人极高的艺术素养。苏诗则冲口而出潇洒灵变而又酣畅淋漓信手天成，亦体现出了极高的艺术天赋。这实在是一个极为有趣的结论，一般认为，陶渊明无意功名无意为诗，淡泊宁静无欲无求，其诗必然是随意而作而缺乏布局谋篇之艺术的；苏轼天才横溢又处于极讲究诗歌艺术的北宋时期，其诗必然会是极具谋篇布局艺术的精思附会之作。从客观结果来看，却似乎正好相反，看似无意的陶诗体现了更多的谋篇布局之章法而极富天才巧思的苏轼却体现了更多的无意谋篇之随意。所以，我们（特别是文学研究者）不要只满足于表面的印象式结论而应多多潜心于文本，通过对作品本身的认真解读而得出自己的有感会心之论。杨义先生说得好，"诗学结构分析，是对一种审美化、象征化了的生命存在方式的分析。诗人纳生命于结构，论者剖结构而寻生命。"[92] 我们从本节对陶诗与苏轼和陶诗的结构分析中，就分明地感觉到了两位诗人的意识的流动与其生命境界，这也许就是文学艺术的魅力所在吧。

注释：

1.《说文解字》第十五《叙目》，《说文解字义证》卷四十九，齐鲁书社 1987 年版，第 1320 页。

2. 袁行霈：《中国诗歌艺术研究·自序》，北京大学出版社 2009 年 1 月第 3 版。

3. 韦勒克：《文学理论》第十四章引贝特森语，江苏教育出版社 2005 年 8 月版，第 195 页。

4. 韦勒克：《文学理论》，江苏教育出版社 2005 年 8 月版，第 197 页。

5. 海德格尔：《荷尔德林和诗的本质》，《海德格尔选集》上册，上海三联书店

1996年版，第317页。

6. 戴震:《东原文集》卷九，张岱年主编《戴震全书》第六册，黄山书社1994年7月版，第370页。

7. 范文澜:《文心雕龙注》，人民文学出版社1958年9月版，第570页。

8. 范文澜:《文心雕龙注》，人民文学出版社1958年9月版，第624页。

9. 何文焕:《历代诗话》，中华书局1981年版，第737页。

10. 苑平校点:《四溟诗话》卷四，人民文学出版社1961年1月版，第100页。

11. 连谢灵运自己都认为"此语有神助，非我语也"。钟嵘《诗品》卷中，《历代诗话》本，第14页。

12. 罗大经:《鹤林玉露》甲编卷六"诗用字"条云:"作诗要健字撑柱，要活字斡旋，如'红入桃花嫩，青归柳叶新'、'弟子贫原宪，诸生老伏虔'，'入'与'归'字，'贫'与'老'字，乃撑柱也。'生理何颜面，忧端且岁时'、'名岂文章着，官应老病休'，'何'与'且'字，'岂'与'应'字，乃斡旋也。撑柱如屋之有柱，斡旋如车之有轴。文亦然，诗以字，文以句。"中华书局1983年8月版，第108页。

13. 冀按：本书所引陶诗皆以袁行霈先生《陶渊明集笺注》本为据，因本书所引诗歌较多，为节省篇幅，故以后皆不注所引陶渊明诗歌所在之卷数与页码。

14. 朱光潜:《诗论》第三章《诗的境界——情趣与意象》，三联书店2004年版，第42页。

15. 以上皆转引自《陶渊明诗文汇评》，中华书局1962年1月版、2004年1月第四次印刷本，第7、9、10页。

16. 冀按：本书所引苏轼和陶诗皆以孔凡礼《苏轼诗集》卷三十五、卷三十九至卷四十二和陶诗为据，本书附录有苏轼每一首和陶诗的所在《苏轼诗集》中的卷数、册数、页码，故所引苏轼和陶诗皆不再注。

17. 周裕锴:《宋代诗学通论》第二章《语词的活力》，上海古籍出版社2007年版，第503页。

18. 转引自曾枣庄:《苏诗汇评》，四川文艺出版社2000年1月版，第1803页。

19. 此语出明李东阳:《怀麓堂诗话》，其原文曰:"诗用实字易，用虚字难。盛

唐人善用虚，其开合呼唤，悠扬委曲，皆在于此。用之不善，则柔弱缓散，不复可振，亦当深戒，此予所独得者。”丁福保《历代诗话续编》，中华书局1983年8月版，第1376页。

20.《雨村诗话》卷下，郭绍虞《清诗话续编》，上海古籍出版社1983年12月版，第1528页。

21.《石林诗话》卷中，何文焕《历代诗话》(上)，中华书局1981年4月版，第420页。

22.钱钟书:《谈艺录》(补订本)，三联书店2007年12月版，第177页。

23.冀按：本书所引苏轼诗文（和陶诗除外）皆以孔凡礼先生点校的《苏轼诗集》、《苏轼文集》为准，为节省篇幅，亦为简明起见，笔者以文中所列形式为注，其中第一数字是所引诗文所在的卷数，第二个数字为所在册数，第三个数字为所在页码，下文皆同，不再说明。

24.黄彻:《䂬溪诗话》卷五引刘昭禹语，丁福保《历代诗话续编》，1983年8月版，第372页。

25.袁行霈先生认为，此为陶渊明唯一的一首山水诗。《陶渊明集笺注》，中华书局2003年4月版，第97页。

26.此采用袁行霈先生的观点。袁先生持陶渊明七十六岁说，认为陶生于晋穆帝永和八年（352)，较通常的陶生于晋哀帝兴宁三年（365）说提早了十三年。

27.向熹《〈诗经〉里的复音词》一文中曾作过统计，《诗经》共有单字2938个，词4000多个，其中复音词1329个，占整个《诗经》词汇的30%弱。见《语言学论丛》第6辑，商务印书馆1980年版，第28页。

28.王力:《汉语诗律学》，上海世纪出版集团2002年9月版，第513页。

29.高建新有《“以文为诗”始于陶渊明》、《再论“以文为诗”始于陶渊明——兼答张明华、魏鸿灿先生的质疑》两文，分别见于《内蒙古大学学报》(人文社会科学版）2002年第4期、2005年第6期，张明华有《“以文为诗”不始于陶渊明——兼与高建新先生商榷》，载《淮南师范学院学报》2004年第1期。

30.见于袁行霈《陶谢诗歌艺术的比较》一文，《陶渊明研究》(增订本)，北京

大学出版社2009年1月版，第139页。

31.《社会科学战线》1984年第1期，第268页。

32.唐顺之:《荆川集》卷四《与茅鹿门主事书》。

33.何文焕:《历代诗话》，中华书局1981年4月版，第401页。

34.范文澜:《文心雕龙注》，人民文学出版社1958年9月版，第570页。

35.沈荣森:《陶潜诗文叠字研究》，转引自钟优民《陶学发展史》，吉林教育出版社2000年版，第374页。

36.严格来讲，强分此四类也并不是很妥当的，因为诗歌语言本身特点就是精炼含蓄，大多数情况下是不能分清楚一句诗到底是情语还是景语等，王国维就说过“一切景语皆情语”的话。我们如此分类也是为了研究的方便，不得已而为之。

37.分别出自苏轼《与明上人二首》其二“冲口出常言，法度去前轨”和杨万里《和李天麟二首》其二“学诗须脱透，信手自孤高”。

38.查注:“《传灯录》国清铁禅师曰:‘出家乃大丈夫事也。’”冀按:《苏轼诗集》无注，特补。

39.赵翼:《瓯北诗话》，霍松林校点，人民文学出版社1963年3月版，第56页。

40.葛兆光:《汉字的魔方》，复旦大学出版社2008年4月版，第142—145页。

41.何文焕:《历代诗话》，中华书局2004年9月版，第4页。冀按:“思君如流水”见徐干《室思》其三，“高台多悲风”见曹植《杂诗》，“清晨登陇首”见《北堂书抄》卷一五七所引晋张华诗，“明月照积雪”见谢灵运《岁暮》诗。大明、泰始分别为宋孝武帝与宋明帝年号。王元长指王戎。

42.《姜斋诗话》卷二《夕堂永日绪论》，人民文学出版社1961年1月版，第158页。

43.《苏轼资料汇编》，第1998页。

44.《宋诗选注》，三联书店2002年5月版，第67页。冀按:宋江少虞《宋朝事实类苑》卷第三十九有“堆垛死尸”条，记云:“鲁直善用事，若正尔填塞故实，旧谓点鬼簿，今谓之堆垛死尸。”上海古籍出版社1981年7月版，第511页。

45.转引自朱自清:《陶诗的深度——评古直〈陶靖节诗笺定本〉》，《朱自清说

诗》，上海古籍出版社 1998 年版，第 229—232 页。

46. 这 19 首诗分别是《和陶劝农》、《和陶形赠影》、《和陶影答形》、《和陶戴主簿》、《和陶连雨独饮》其一、《和陶移居》其一、《和陶和刘柴桑》、《和陶郭主簿》其一、《和陶王抚军座送客》、《和陶与殷晋安别》、《和陶和胡西曹示顾贼曹》、《和陶赴假江陵夜行》、《和陶饮酒》其五、其八、其十四、《和陶拟古》其七、《和陶拟古》其九、《和陶杂诗》其一、其二。

47.《笺注陶渊明集》，四部丛刊初编本 (034)，上海商务印书馆 1936 年版，第 15 页。

48.《古诗源》卷八，中华书局据“四部备要”排印本，1957 年 12 月版，第 200 页。

49.所用典分别出自《荀子·宥坐篇》:“为善者天报之以福，为不善者天报之以祸。”《史记·伯夷叔齐列传》:“伯夷叔齐耻食周粟，隐于首阳山，采薇而食，最后饿死的故事。”《列子·天瑞篇》:“孔子游于太山，见荣启期，行乎郕之野，鹿裘带索，鼓琴而歌。孔子问曰:‘先生所以乐，何也？’对曰:‘吾乐甚多，天生万物，唯人为贵，而吾得为人，是一乐也；男女之别，男尊女卑，故以男为贵，吾既得为男矣，是二乐也；人生有不见日月，不免襁褓者，吾既已行年九十矣，是三乐也。贫者士之常也，死者人之终也，处常得终，当何忧哉？’孔子曰:‘善乎！能自宽者也。’”

50.《论语·雍也》:“子曰:‘回也，其心三月不违仁。’”荣公典见上。《论语·先进》:“子曰:‘回也，其庶几乎，屡空。’”“客养千金躯”语出《列子·杨朱》“四海之主，终亦消化。和有于千金之躯哉？”“临化消其宝”语出《古诗十九首》“奄忽随物化，荣名以为宝。”“裸葬何必恶，人当解意表。”《汉书·杨王孙传》“及病且终，先令其子，曰:‘吾欲羸葬，以反吾真，必亡易吾意。’死则为布囊盛尸，入地七尺，既下，从足引脱其囊，以身亲土。”

51. 赵翼:《瓯北诗话》，霍松林校点，人民文学出版社 1963 年 3 月版，第 63 页。

52.《宋代诗学通论》，上海古籍出版社 2007 年 12 月版，第 524 页。

53.《苏轼资料汇编》，第 4 册，1098 页。

54.《宋诗钞》，中华书局 1986 年 12 月版，第 628 页。

55. 钱钟书:《谈艺录》，第 101 页。

56. 何文焕:《历代诗话》，中华书局 2004 年 9 月版，第 413 页。

57. [美] 兰色姆 (J.C.Ransom):《纯属思考推理的文学批评》，《"新批评" 文集》，中国社会科学出版社 1988 年版，第 97 页。

58.《筱园诗话》卷二，郭绍虞《清诗话续编》本，上海古籍出版社 1983 年 12 月版，第 2353 页。

59. 仇兆鳌:《杜诗详注》(第一册)，中华书局 1979 年 10 月版，第 195 页。

60.《语言与文学》，王力:《龙虫并雕斋文集》，转引自周裕锴《宋代诗学通论》，第 476 页。

61. 何文焕:《历代诗话》，第 33 页。

62.《论宋诗》，缪钺:《诗词散论》，上海古籍出版社 1982 年版，第 40 页。

63. 刘永济:《文心雕龙校释》，中华书局 1962 年 10 月版，第 139 页。

64. 杨义:《李杜诗学》第五章《杜诗结构学》，北京出版社 2001 年 3 月版，第 715 页。

65. 范文澜:《文心雕龙注》，人民文学出版社 1958 年 9 月版，第 588 页。

66. [日] 弘法大师著、王利器校注:《文镜秘府论校注》，中国社会科学出版社 1983 年 7 月版，第 224 页。

67.《汉语诗律学》，第 158—172 页。冀按: 王力先生又分对仗为"工对"、"邻对"和"宽对"三类，见该书第 173 页。

68. 冀按: 没用对仗的诗中，仅《饮酒》组诗就占了 17 首。

69.《文心雕龙·丽辞》篇又云:"事对各有反正。"其实，不惟"事对"有反正，言对也应该有反正，因为其分类的依据本身就不相同，故为了讨论的方便，我们把"言对"与"正对"合在一起，不加区分。

70.《李杜诗学》第六章《杜诗的语句方式》，第 804 页。

71.《古诗十九首》第二首诗为:"青青河畔草，郁郁园中柳。盈盈楼上女，皎皎当窗牖。娥娥红粉妆，纤纤出素手。昔为倡家女，今为荡子妇。荡子行不归，空床难独守。"

72. 王利器：《文镜秘府论校注》，中国社会科学出版社1983年7月版，第230页。

73.《苕溪渔隐丛话》卷九云："律诗有扇对格，第一与第三句对，第二与第四句对。"《沧浪诗话·诗体》云："有扇对，又谓之隔句对。"

74. 见纪昀评《苏文忠公诗集》卷四一，转引自《苏诗汇评》，第1770页。

75. 王力：《汉语诗律学》第二章《古体诗》，第498页。

76. 周裕锴：《宋代诗学通论》，第468页。

77. 参见王力：《汉语诗律学》第34节《古体诗的句式》，第498—512页；周裕锴：《宋代诗学通论》戊编"句式：逻辑的引进与打破"节，第468—476页。

78. "门闭客立久"属于名词＋动词＋名词＋动词＋副词，即N—V—N—Vd句式，王力《汉语诗律学》第十七节"五言近体诗的句式（中）——复杂句"与第三十四节"古体诗的句式"所列句式中无此种句式。

79. 参见逯钦立：《陶渊明集》之《陶渊明事迹诗文系年》，中华书局1979年版，第211页。

80. 参见孔凡礼：《苏轼年谱》卷三十七元符元年岁末纪事，中华书局1998年版，第1301页。

81. 郭绍虞：《清诗话续编》，第592页。

82. 郭绍虞：《清诗话续编》，第729页。

83. 何文焕：《历代诗话》，第740—754页。

84. 何文焕：《历代诗话》，第746页。

85. 袁行霈：《陶渊明集笺注》卷二，中华书局2003年版，第97页。

86. 苏轼文为："元丰六年十月十二日夜，解衣欲睡，月色入户，欣然起行，念无与乐者，遂步至承天寺寻张怀民，怀民亦未寝，相与步于中庭。庭中如积水空明，水中藻荇交横，盖竹柏影也。何夜无月，何处无竹柏？但少闲人如吾两人耳。"《苏轼文集》71/6/2260。

87. 据笔者统计，陶集中此种凡二十句一百字的诗共有十三首之多。

88. 沈德潜：《说诗晬语》，《清诗话》本，上海古籍出版社1978年新1版，第

540 页。

89.《世说新语·简傲第二十四》载："钟士季精有才理，先不识嵇康，钟要于时贤俊之士，俱往寻康。康方大树下锻，向子期为左鼓排。康扬锤不辍，旁若无人，移时不交一言。钟起去，康曰：'何所闻而来？何所见而去？'钟曰：'闻所闻而来，见所见而去。'"余嘉锡《世说新语笺疏》，中华书局 2007 年 10 月第 2 版，第 901 页。

90. 据宋祝穆《方舆胜览》卷三十六所记，苏轼政敌章惇见到此诗，觉得苏轼在惠州生活太舒适而下令把苏轼再远贬海南。

91. 宋丘龙：《苏东坡和陶渊明诗之比较研究》，台湾商务印书馆，中华民国六十九年版，第 78 页。

92. 杨义：《李杜诗学》第五章《杜诗结构学》，北京出版社 2001 年 3 月版，第 772 页。

第三章　诗思篇

常言道，诗人是最浪漫的，诗人的思想是最狂放不羁的，诗人的思维是最活跃灵动的。诗人气质，应当主要就是由这种诗性的思维方式决定的吧。古人云，“形在江海之上，心存魏阙之下”，“思接千载”、“视通万里”，这就是诗人的思维，刘勰名之为“神思”，虽是言心神思虑，其实亦可释心思如神。正是因为诗人之思是如此变幻莫测，神妙难求，这才导致诗歌的含蓄乃至晦涩，难于理解，故古人云“诗无达诂”，这或许也正是诗歌的魅力所在吧。虽然明知诗思难求，但我们自不可畏葸不前无所事事，为了揭开诗歌之秘密，探求诗人之心声，我们还是必须迎难而进，不求透彻洞明，但求一鳞半爪，管中窥豹总比无所事事强。要想探求诗思，还必须从诗歌本身的构成要素入手。美国当代人文主义学者、文艺理论家艾布拉姆斯（M.H.Abrams）在其名著《镜与灯》中提出了著名的“四要素”理论，他认为每一件艺术品总要涉及四个要素，即作品、艺术家、世界、欣赏者，并认为任何文艺理论都要考虑到这四个要素。[1] 显然，艺术品的这四个要素必须依靠艺术思维才能联系在一起。而我们要想探究艺术思维的特性，亦必须考虑到这四个因素。周裕锴先生认为，根据这四个要素与艺术思维的关系，可把艺术思维分为三个阶段：一是构思，二是表达，三是欣赏。[2] 构思反映的是世界与创作者之间的关系，世界影响感发作者，作者亦对之作出反应；表达反映的是作者与作品的关系，作者因对世界的反应而创作出作品，而作品则反映了作者的心灵；欣赏反映的是作品与

欣赏者(读者)的关系，作品影响欣赏者，并使之因作品中所寄寓的思想、经验而调整自己对世界的认识，同时，欣赏者也根据自己的世界观与人生经验来评价作品。

因此，我们要把握诗思，则可借助上述四要素、三阶段理论。显然，就我们的研究课题来说，第四个要素欣赏者及艺术思维之第三阶段欣赏，并不是我们研究的主要内容，故本章主要从构思与表达两个方面来考察陶诗与苏轼和陶诗中所体现出来的思维特点及其异同。

第一节 构思——无思与有思

如上所述，构思主要反映的是世界与创作者之间的关系，也即是世界与诗人、客观与主观之间的关系。诗人眼中的客观世界不外乎物与事二者，物即客观自然，事即社会人事。观于物，感于事，神于思，我们就从这三个角度考察诗人之构思。

一、观物：悠然见山与皆由直寻

古人云:“天地一物也，心一物也，惟心能通天地万物。”[3] 诗歌中的意象，正是诗人“心通天地万物”的结果。客观物象被诗人有意无意摄入到诗歌中来，它们实质上反映了诗人个体的独特的审美视角和审美趣味。被摄入到诗中的客观物象，因为被安置于诗歌的特殊的情境之中，于是就无形中被赋予了诗人的思想和情感，这样物象也就变成了带有抒情主体情意的意象。由只具名词提示性质的简单的物象到成为一个情意融合体的意象，以及这些物象如何被发现被安置，这正是体现了抒情主体的构思过程，摄像入诗的这个过程，即观物之过程。古代的文学理论，似乎特别重视这个过程，并对之有详尽的论述，如陆机《文赋》云“遵四时以叹逝，瞻万物而思纷。悲落叶于劲秋，喜柔条于芳春”，刘勰《文心雕龙·物色》篇云“春秋代序，阴阳惨舒，物色之动，心亦摇焉。盖阳气萌而玄驹步，阴律凝而丹鸟羞，微虫犹或入感，四时之动物深矣。若夫珪璋挺其惠心，英华秀其清气，物色相召，

人谁获安？是以献岁发春，悦豫之情畅；滔滔孟夏，郁陶之心凝。天高气清，阴沉之志远；霰雪无垠，矜肃之虑深。岁有其物，物有其容；情以物迁，辞以情发。一叶且或迎意，虫声有足引心。况清风与明月同夜，白日与春林共朝哉！”[4] 这些名篇名段，不但把诗人感物赋诗的详细的心理过程描绘出来了，而且指出了诗人之所以观物并感物的原因。美国学者艾布拉姆斯有一个非常有名的比喻，他把心灵与外物的关系比作镜与灯的关系：心灵既是外界事物的反映者——镜，又是一盏能闪闪发光照见事物的灯。那么，我们所探究的两位诗人他们的心灵之镜与心灵之灯是如何反映照见天地万物的呢？

1. 以物观物与以我观物

王国维《人间词话》论有我之境与无我之境的区别云：“有我之境，以我观物，故物皆着我之色彩。无我之境，以物观物，故不知何者为我，何者为物。”[5] 王国维在此提出了以物观物与以我观物的问题，我们认为这恰好可以以之来代表陶渊明与苏轼二人的观物方式。陶诗往往多是以物观物而苏诗往往多是以我观物。

所谓以物观物，是指在创作过程中，诗人主体自我的消失，人与天地万物合而为一，此时，诗人处于一种身与竹化，神与物交，物我同一的浑融境界。所以“不知何者为我，何者为物”，物即我，我即物的状态。如陶诗《时运》诗云“山涤馀霭，宇暧微霄。有风自南，翼彼新苗”。在这个“景物斯和”的暮春的早晨，兴致勃勃走在山村田野间的诗人，心里本来就清澈澄明，随着天宇中那一缕缕轻烟薄雾的渐渐消失，诗人也仿佛身随雾化，神游天宇了。“表里俱澄澈”正是诗人斯时斯境的最好写照。然而诗人在悠然忘我之时，一阵沁人心脾的清风不期而至，又使思散天宇的诗人一点灵明回归，但这点灵明并没有完全回归自我，而是被那因风而舞的田野新苗所吸引，所陶醉，于是自我再一次的消失，由静而动，心随物化，神与物游，不知何者为我，何者为物了。在这玉界琼田般的世界里，人与物生命相感，自然的节律与生命的灵动交融，主体与客体生命共感，这就是典型的陶渊明式的观物方式。真正的诗人是在每一片花瓣上都能见出宇宙最深神秘的人，而陶渊明自然就是这种“真正的诗人”。

又如《饮酒》其五：

结庐在人境，而无车马喧。问君何能尔？心远地自偏。
采菊东篱下，悠然见南山。山气日夕佳，飞鸟相与还。
此中有真意，欲辨已忘言。

此诗中，“采菊东篱下，悠然见南山。山气日夕佳，飞鸟相与还”几句，其所以脍炙人口，这与它们体现出来的天人合一、物我两忘的观物方式是分不开的。采菊东篱，偶一抬头，南山悠然而见，有意采菊而无意望山，猝然山入眼帘，不禁目夺神驰于山色的静穆，突然感觉到傍晚山色的可人（这种无心之会其实正是诗人平素淡泊宁静委运任化心境使然），正在“相看两不厌，只有一南山”之时，飞鸟出现了，它们相伴而归，翩翩而还，呢喃而语，饱足而回，此情此景，怎不令人怦然心动？“鸡栖于埘，日之夕矣，牛羊下来。”久远《诗经》中日暮人归的图景再现于眼前，诗人于此时得以亲身的体验，此种“悠然心会，妙处难与君说”的感觉，千载而下的我们读此诗此句时，仍能切身可感。万钟于我何加焉？不如从此归园田！诗人瞬时的感受，形之于诗句，凝结成永恒的意境，世世代代惠泽后人，这就是艺术的最大魅力所在吧。回过神来！诗人何在？我何在？是否已化身飞鸟，与翠鸟齐飞？是否已化身落霞，与长天一色？吾已丧我！此中真意，以致“欲辨已忘言”，此处不是得鱼而忘荃，而是“天山共色，从流（时光之流）飘荡，任意东西”，而是身心俱化，神交天地，我即宇宙，宇宙即我的天地境界。在学者罗宗强看来，“物我一体、心与道冥的人生境界”，金谷宴集名士们与兰亭修禊的名士们，均未达到，只有陶渊明达到了：“陶渊明与他们不同的地方，便是他与大自然之间没有距离。在中国文化史上，他是第一位心境与物境冥一的人。他成了自然间的一员，不是旁观者，不是欣赏者，更不是占有者。自然是如此亲近，他完全生活在大自然之中。他没有专门去描写山川的美，也没有专门叙述他从山川的美中得到的感受。山川田园，就在他的生活之中，自然而然地存在于他的喜怒哀乐里。”[6]

如此观物，还体现在其他诗歌中，典型如《归园田居》其三“种豆南山下，草盛豆苗稀”、《连雨独饮》“云鹤有奇翼，八表须臾还”、《和郭主簿二首》其一“蔼蔼堂前林，中夏贮清阴；凯风因时来，回飙开我襟”、《酬刘柴桑》“穷居寡人用，时忘四

运周。榈庭多落叶，慨然知已秋。新葵郁北牖，嘉穟养南畴"等等。

诗人尝云："形骸久已化，心在复何言"(《酬刘柴桑》)。诗人急流勇退，安居园田，心通天地，身随物化，故其多能人化于自然，物我同一，以物观物。宋人魏了翁在其《费元甫注陶靖节诗序》中曾高度评价陶渊明诗歌的这种特点，他说："诗人之词，乐而不淫，哀而不伤，以物观物而不牵于物，吟咏情性而不累于情，孰有能如公者乎？"[7]

不同于陶渊明观物中主体自我的消失，小我化为天地自然之大我，苏轼观物的方式则是主体自我的加强，"以我观物，故物皆着我之色彩"。苏诗中的景物，都呈现出一种强烈的苏式色彩，他不是把人物化，而是把物人化，使物我化。如果说陶诗体现出了"人的自然化"的话，苏诗则是体现出了"自然的人化"。请看苏轼《和陶饮酒》其八：

> 我坐华堂上，不改麋鹿姿。时来蜀冈头，喜见霜松枝。
> 心知百尺底，已结千岁奇。煌煌凌霄花，缠绕复何为。
> 举觞酹其根，无事莫相羁。

《饮酒》组诗是元祐七年苏轼为扬州守时所作，公事闲暇之余，诗人常常登临一个叫蜀冈头的小山岗，为何喜欢登临此山呢？固然有山名的原因，更重要的是因为他很喜欢这里有许多凌霜傲雪的青松，这些松树不但有高耸霄汉的树干，而且还有深扎百尺泥土下面的千年老根。正当我们震撼于这些铁干虬枝盘根错节的巍峨凛凛的松树之时，诗人笔锋一转，高大的树干上竟然紧紧缠绕了许多开得耀眼的凌霄花，于是诗人的心情大坏，然又无可奈何，只好举觞相酹，希望这些烦人的凌霄花不要总是去缠绕那高洁挺拔的松树。此处诗人所写之物松树与凌霄花，显然是拟人化之物，高洁的松树正是诗人自己，而那些无事羁绊的凌霄花则是不断谄毁自己的奸佞小人，以拟人化的手法，来描绘所观之物，并赋予所写之物以人的气质与品格，这即是典型的以我观物的方式。纪昀《苏文忠公诗集》卷三五评此诗云："气骨浑成，意思则森森芒角。('煌煌凌霄花'二句) 比吏事之烦也。"而王

文诰则认为:“此章诗旨，谓不久还山，决意不复更人，群小无须相猜也。”并批纪昀“比吏事之烦”者误。(《苏文忠公诗编注集成》卷三五)显然，纪昀与王文诰都看到了苏轼此诗乃以松自比，但二人似乎都有点想当然了，纪昀“比吏事之烦”诚然误，而王文诰的“不久还山，决意不复更人”似也想象过度，不知其从此诗何处看出这种“不久还山”以及“决意不复更人”来。

苏诗中的景物，往往多具象征意味，以物喻人或以物喻事，自然会使其染上诗人强烈的主观色彩。《饮酒》组诗写于贬谪岭海以前，我们再看贬谪岭海后期的诗作，如《和陶使都经钱溪游城北谢氏废园作》，其观物方式亦是如此：

> 乔木卷苍藤，浩浩崩云积。谢家堂前燕，对语悲宿昔。
> 仰看桄榔树，玄鹤舞长翮。新年结荔子，主人黄壤隔。
> 溪阴宜馆我，稍省薪水役。相如卖车骑，五亩亦可易。
> 但恐鵩鸟来，此生还荡析。谁能插篱槿，护此残竹柏。

诗作于元符元年正月，此时苏轼已贬居海南近半年时间，据题目可知乃为诗人游城北谢氏废园所作。我们看其所观之物：身卷苍藤之乔木，浩浩崩云；谢家堂前之飞燕，相对语悲；桄榔树上之玄鹤，舞动长翮；新年树上之荔子，主人黄壤。每一种景物，无不带有极为强烈的情感色彩；或见自身的品格，或见世事之变幻，无不寄寓了诗人深沉的人生身世之悲。自然之景物，本无此许多的情事，但一经作者心摩手绘，则皆具喜怒哀乐之人的情感，这就是以我观物的结果。而诗中之废园、乔木、玄鹤之形象，显然又是诗人自我形象的真实写照。诗人由物而己，由“谢家堂前燕”、“无主新荔”而思及世事变幻人生的不永，由眼前之景而思及故乡之先贤，最后归结到自身当下之心境，但恐鹏鸟再来，自己再不得安居；然而，恐惧无法释怀，远谪天涯的迁客，正如遭人摧残的竹柏，是无人来筑插篱槿，护惜自己的。诗思清晰无隐，而诗情悲慨莫名，古人评此诗“不堪回首，复叹己之老窜，歌泣怨慕，淋漓满纸”，确是深得诗旨之评。

又如《和陶拟古》其九：

城南有荒池，琐细谁复采。幽姿小芙蕖，香色独未改。

欲为中州信，浩荡绝云海。遥知玉井莲，落蕊不相待。

攀跻及少壮，已矣那容悔。

此诗作于绍圣四年（1097）九月，是时诗人刚贬居海南才两月余，诗人以荒池的小芙蕖与天池的玉井莲来比喻自己高居庙堂之盛与谪居荒岛之衰，天远地别的前后身份与生活，不惟诗人有痛彻心肺之感，千百年后的读者读此，亦无不生无穷之感慨。诗中“香色独未改”的“幽姿小芙蕖”，“落蕊不相待”的天池“玉井莲”，分明亦是两种不同的人格形象，特别是末两句，意味深长无比，表面是因咏物而生此感慨，而实亦有反话正说，正话反会之妙。人生到底该如何？“人生到处知何似？”读此实有点茫然。物即是人，人亦是物，所观之物不仅皆着我之色彩，而且亦凸显诗人主体人格之精神。由眼前的一株荒池芙蕖，而思及人生命运之抉择，这就是苏式的观物与体物，苏式的思维与情感。

不惟和陶诗如此，苏轼其他写景名诗，亦鲜明地体现出了这种以我观物、自然人化的特点，如《题庐山西林壁》的“横看成林侧成峰，远近高低各不同”、《饮湖上初晴后雨二首》其一“欲把西湖比西子，淡妆浓抹总相宜”、《海棠》“只恐夜深花睡去，高烧银烛照红装”等等，山水花树等自然景物，在诗人笔下，无不皆具人之情趣，乃至具有人之品格，我之精神。

2. 观物以情与观物以理

所谓观物以情，即是从情感的角度去把握思考客观世界。因人之情感有悲喜忧怒，故其所观之物所绘之境亦呈现人之各种喜怒哀乐之情感。在陶诗中，最为人所称道的，无疑是那些情感明丽，反映清新自然和谐宁静的田园生活的诗篇。如《归园田居》其一即是：

少无适俗韵，性本爱丘山。误落尘网中，一去三十年。

羁鸟恋旧林，池鱼思故渊。开荒南野际，抱拙归园田。

方宅十馀亩，草屋八九间。榆柳荫后檐，桃李罗堂前。

暧暧远人村，依依墟里烟。狗吠深巷中，鸡鸣桑树颠。

户庭无尘杂，虚室有馀闲。久在樊笼里，复得返自然。

终得归隐田园的诗人，正如那恋旧林之羁鸟忽得冲破牢笼返归山林，如那思故渊之池鱼，忽得游出狭窄的池塘返回深渊，其欣喜愉悦之情可以想见。因此，诗人笔下的农村田园生活是那样的和平宁静而又充满生机与自由，有芳宅草屋供我居，有榆柳桃李护我堂，有夕阳墟烟供我赏，有狗吠鸡鸣乐我耳，一切是那样的舒适悠闲，一切又是那样的有情有义，这样的情景在古代的农村来说应该是司空见惯极为普通平常的，但经过天才诗人的渲染描绘，顿使其具有了诗情画意，变成了一个令人无限向往的世外桃源。这就是以情观物带着有色眼镜看世界的结果。这正应证了罗丹那句名言——生活中从不缺少美，而是缺少发现美的眼睛。

陶渊明正是这样一位有着一双善于发现美的慧眼而又情感极为丰富细腻的美学大师，请再看他的另一名篇，《读山海经》其一：

孟夏草木长，绕屋树扶疏。众鸟欣有托，吾亦爱吾庐。

既耕亦已种，时还读我书。穷巷隔深辙，颇回故人车。

欢言酌春酒，摘我园中蔬。微雨从东来，好风与之俱。

泛览周王传，流观山海图。俯仰终宇宙，不乐复何如。

在静穆的关照中，将自己的生命与自然万物的生命融为一体，从自然万物的生机中获得生命之喜悦，这就是陶渊明式的观物方式。在“人间四月芳菲尽”的孟夏时节，诗人笔下的花草树木、禽鸟风雨，皆是那样的生意盎然有情有义，映阶碧草自夏色，绕屋树木皆扶疏。众鸟欣然有托，吾亦眷爱吾庐。兼有东来微雨，好风且与之俱。万物自有生意，万物亦具人情，皆因为诗人有一颗眷爱万物的爱心，故在诗人眼中，平常的草木鸟虫，甚至连来去无踪的风雨，都具有情意，都能为诗人而生长，为诗人而俱来。“山鸟山花吾友于”，这就是以情观物视物如人视物如友朋的结果。这是真正的物我交感，与自然生命同生共乐。

然而“鸟去鸟来山色里，人歌人哭水声中”，生活中并不总是充满欢笑，更多的或许是忧悲怒惧，陶诗中除了上述以喜悦之情观物之作外，似乎更多的是以悲忧之情的观物之作。如《归园田居》其四：

久去山泽游，浪莽林野娱。试携子侄辈，披榛步荒墟。
徘徊丘陇间，依依昔人居。井灶有遗处，桑竹残朽株。
借问采薪者，此人皆焉如？薪者向我言，死殁无复馀。
一世异朝市，此语真不虚！人生似幻化，终当归空无。

前面《归园田居》其一里，诗人还是欣喜万分，然而“世短意常多”，人生往往多悲忧。田园虽多佳山乐水，亦多荒墟废垄。“久去山泽游”心怀“浪莽林野娱”的诗人为何不选择那些美好的去处去游览而偏偏选择充斥着断井残垣、枯木朽株的“荒墟”、“丘陇”呢？显然是此情不畅、此心不乐，在这样的情感心态之下，“感时花亦溅泪，恨别鸟也惊心”，更何况面对“依依昔人居”、“死殁无复馀”的荒凉呢？最后两句的“人生似幻化，终当归空无”，更使全诗弥漫了一层浓郁的人生悲慨之情。同样是田园诗，一是诗情画意，生机勃勃；一是丘陇残垣，死气森森；何至于此？诗人以情观物，以情驱物故也。又如《于王抚军座送客》：

秋日凄且厉，百卉俱已腓。爰以履霜节，登高饯将归。
寒气冒山泽，游云倏无依。洲渚四缅邈，风水互乖违。
瞻夕欣良燕，离言聿云悲。晨鸟暮来还，悬车敛馀辉。
逝止判殊路，旋驾怅迟迟。目送回舟远，情随万化遗。

“黯然销魂者，唯别而矣！”与友朋相别，自然是离愁无限。于是，在悲情的诗人笔下，展现的亦是一幅秋风萧萧百草凋零的图画：秋风凄厉，百卉俱腓；寒气汩汩，孤云乱飘；洲渚缅邈，风水乖违。这与思亲友的《停云》诗中“樽湛新醪，园列初荣”、“霭霭停云，濛濛时雨”以及《读山海经》其一中的“孟夏草木长，绕屋

树扶疏。众鸟欣有托，吾亦爱吾庐”、“欢言酌春酒，摘我园中蔬。微雨从东来，好风与之俱”情境相差何其大也！何以如此？仍然是以情观物，以情驱物故也。高明的诗人，既能使无情的自然山含、笑水含情，亦能使江河呜咽，草木悲鸣。

“遵四时以叹逝，瞻万物而思纷。悲落叶于劲秋，喜柔条于芳春。”（陆机《文赋》）或喜或悲，或忧或惧，皆一以诗人斯时斯境的情感而定。如以下诗作中的情况皆是如此：《五月旦作和戴主簿》“南窗罕悴物，北林荣且丰。神渊写时雨，晨色奏景风”、《饮酒》其四“栖栖失群鸟，日暮犹独飞。徘徊无定止，夜夜声转悲。厉响思清远，去来何依依”、《饮酒》其十六“敝庐交悲风，荒草没前庭。披褐守长夜，晨鸡不肯鸣”、《拟古》其三“众蛰各潜骇，草木纵横舒。翩翩新来燕，双双入我庐”、《拟古》其四“山河满目中，平原独茫茫”、“松柏为人伐，高坟互低昂”、《拟古》其七“日暮天无云，春风扇微和”、《拟古》其八“路边两高坟，伯牙与庄周”等等。

陶渊明的这种物我交融，于景物细微之处见出生命的精神与活力的观物方式，与宋人所特别强调的观物要从“活处观”的思想不谋而合，宋人罗大经《鹤林玉露》乙编卷三云：

> 古人观理，每于活处看。故《诗》曰：“鸢飞戾天，鱼跃于渊。”夫子曰：“逝者如斯夫，不舍昼夜。”又曰：“山梁雌雉，时哉时哉。”孟子曰：“观水有术，必观其澜。”又曰：“原泉混混，不舍昼夜。”明道不除窗前草，欲观其意，思与自家一般。又养小鱼，欲观其自得意。皆是于活处看。故曰：“观我生，观其生。”又曰：“复其见天地之心。”学者能如是观理，胸襟不患不开阔，气象不患不和平。[8]

罗大经虽然说的是“观理”，其实他所举的例子无不是观物，只不过他强调的是从观物中见理而已。或许，把此段中的“观理”改为“观物”，似乎更恰当些。说到宋人的观理，这就自然要说到苏轼的观物方式了。

观物以理，就是在写景观物时，总是从穷究事理的角度出发，去发掘或表现诗人对社会人生的看法。这是宋人特别喜欢的一种思维方式，也是宋诗的一个重

要特点。钱钟书先生在《谈艺录》中说："唐诗多以丰神情韵擅长，宋诗多以筋骨思理见胜。"[9] 缪钺先生则说："唐诗以韵胜，宋诗以意胜；唐诗之美在情辞，宋诗之美在气骨。"[10] 所谓的"筋骨思理"、"以意胜"，其中最主要的一点就是"理"，宋人爱说道理、发议论，这是时代风气使然，表现于观物方式上就是"以理观物"。苏轼无疑是这方面的杰出代表。

苏诗中的观物以理，大致体现在两个方面，首先，就是以所谓的"理眼观物"、"以道眼观物"，带着见性明理洞照万物的一双"理眼"去体察天地万物，从普通平常的事物中，见出天理人道。典型如苏轼《和陶和戴主簿》诗：

> 海南无冬夏，安知岁将穷？时时小摇落，荣瘁俯仰中。
> 上天信包荒，佳植无由丰。锄耰代肃杀，有择非霜风。
> 手栽兰与菊，侑我清宴终。撷芳眼已明，饮酒腹尚冲。
> 草去土自腈，井深墙愈隆。勿笑一亩园，蚁垤齐衡嵩。

诗歌从"海南无冬夏"起兴，无冬无夏，自然就四时变化难辨，因此马上接言"安知岁将穷？"这一问，自会引人深思，说理之意味一开篇即笼罩全诗。带着这样一种寻思的意味，诗人的视眼落到了眼前那具体而明晰的景物上来，草木时时摇落败枝残叶，但不是大规模的洒落而是不时的轻微的小落，这是因为海南的特殊的气候使然，而在这小小的摇落之中，诗人亦发现其中所包含的天地自然之常理，即"荣瘁俯仰中"，不管落叶如何稀疏，但在这一俯一仰风吹叶落之中，仍然见出万物皆不能免的"荣瘁"盛衰的自然规律。这即是以理观物，以道眼观物，于细微处见精神。作者好像担心读者不能明白其所体察到的道理，于是接下来四句都借题发挥，由小小的草木摇落而想到上天包荒、锄耰肃杀，这就是诗人的思维方式。明了上述道理，自然会珍惜眼前，珍惜不免摇落的生命，因而诗歌接言"手栽兰菊，侑终清宴"、"撷芳明眼，饮酒冲腹"，乐我今生，委运任化。然而，如此还意犹未尽，诗人又给我们呈现了一组物象：草去土腈，井深墙隆，写物中自含哲理。最后以理语作结：蚁垤齐衡嵩。小小的蚁垤如何能与衡山嵩山相齐？诗人没

有说理由了，让读者自己去思索、去体味。这就是苏轼所言的“万象起灭无逃形”(《次韵僧潜见赠》)以及“观万物之变，尽其自然之理”(《上曾丞相书》)，诗人为何能见草木的摇落荣悴而见出上天包荒、锄耰肃杀，为何蚁垤能够等齐衡嵩，都是因为诗人以一双道眼观物，以此观物，才能一花一世界，一叶一乾坤。这明显带有了佛家慧眼观物的色彩。

苏诗很少有纯粹描景绘物之诗，他总是要把所观之景与自己所悟所感的道理联系起来，以理来驱景，景中见意。如上诗中的“时时小摇落，荣瘁俯仰中”、“草去土自腈，井深墙愈隆。勿笑一亩园，蚁垤齐衡嵩”即是如此，再看一例，以下是苏诗《和陶乙酉岁九月九日》诗及其序：

十月初吉，菊始开，乃与客作重九，因次韵渊明《己酉岁九月九日》一首。胡广饮菊潭水而寿，然《李固传赞》云：“其视胡广、赵戒，犹粪土也。”

今日我重九，谁谓秋冬交。黄花与我期，草中实后凋。
香余白露干，色映青松高。怅望南阳野，古潭霏庆霄。
伯始真粪土，平生夏畦劳。饮此亦何益，内热中自焦。
持我万家春，一酬五柳陶。夕英幸可掇，继此木兰朝。

由题序可知，这是一首咏菊之诗。因为岭南冬暖，故到十月初，菊花才开。诗人乃与客作重九赏菊之会，这种时序颠倒的境遇，也只有远贬天涯海角的诗人能有此幸会，诗人曾云“海南万里真吾乡”，看来也决不是矫情之语。请看诗人观物：“黄花与我期，草中实后凋。香余白露干，色映青松高。怅望南阳野，古潭霏庆霄。”诗人没有去具体描绘菊花的形象如何，而是谈自己的感受，花如人，好似与我相约，草中后凋，不但照应前句“与我期”，也点明其品格。后句白露虽干，而芳香仍浓；菊丛虽矮，而色高青松；气节凛然可见。后联怅望南阳之野，古潭庆霞霏霏，由此而及彼，由岭南而中原，由今而及古，由眼前之赏菊而及古人的饮菊潭之水，此为承转之句。下面“伯始真粪土”回扣诗序，自然带出“饮此亦何益，

内热中自焦”，这即是全诗的题旨，也是诗歌所要表达的哲理：心不宁静，内有欲求之执着热流，必然会焦燥心田，饮再多菊潭之水也枉然。这即是古人所云“万物静观皆自得”(程颢《秋日偶成》其二)。

其次，就是从所观察描述的物象中，见出道理，此中之理是物象自现而不同于上述的以理驱物。这是宋以前诗歌达理的常见情形，如“蝉噪林欲尽，鸟鸣山更幽”、“沉舟侧畔千帆过，病树前头万木春”等皆是如此。苏轼和陶诗中，这样的观物方式亦不乏其例，如《和陶使都经钱溪游城北谢氏废园作》，其观物方式亦是如此：

> 乔木卷苍藤，浩浩崩云积。谢家堂前燕，对语悲宿昔。
> 仰看桄榔树，玄鹤舞长翮。新年结荔子，主人黄壤隔。
> 溪阴宜馆我，稍省薪水役。相如卖车骑，五亩亦可易。
> 但恐鵩鸟来，此生还荡析。谁能插篱槿，护此残竹柏。

此诗前八句写景，后八句议论，前段写游谢氏废园所见。表面看来八句都是如实描写废园的景物，其实，看似纯粹的景物描绘之中，亦暗含诗人的人生态度与人生哲理，那苍藤缠身而浩浩崩云乔木，不正是长期遭贬而又桀骜不屈的诗人自身的写照吗？愈是谄毁打压，诗人愈是不屈，人格境界愈是得到提高与升华。而后句的“谢家堂前燕”的描写，既是写实扣题，又是用典，化用刘禹锡《乌衣巷》诗“旧时王谢堂前燕，飞入寻常百姓家”一句，燕还人亡，往昔荣华之堂，今变狐兔之墟，连燕子都不禁相对悲鸣，燕犹如此，人何以堪？下联的桄榔树上舞动长翮的玄鹤亦是用丁令威化鹤还乡之典。生不得返故乡只有死后化身玄鹤而返，又增一悲也。再接以树上新结荔子累累，而栽种荔子树的主人已经黄壤相隔，无缘享受自己栽种的荔子，树犹生意盎然而人已形销神没。以上句句写景，又句句见理，句句写实，又句句蹈虚，景物皆具动感与生命力，而落脚于对人之生命力脆弱的忧惧。其实，并非遭贬远谪蛮荒之地的诗人如此，即使是普通常人，在生生不息的大自然面前，又何尝不会生出生命之短暂与脆弱之悲？“天地长不没，日月

无改时”(陶渊明《形赠影》)，即使是寿长八百岁的彭祖，与不老之天地比起来不也是微不足道的夭折之童?

苏轼本具灵心慧感，深通儒道释禅，加之又经历了高居庙堂为帝王师、卑谪天涯作废臣民这样天堂炼狱般的生活，故其笔下的一草一木、一山一水，似乎总能显现哲理禅意，引人深思熟虑。再看一首谪居海南之作，《和陶癸卯岁始春怀古田舍》其二：

茅茨破不补，嗟子乃尔贫。菜肥人愈瘦，宅闲井常勤。
我欲致薄少，解衣劝坐人。临池作虚堂，雨急瓦声新。
客来有美载，果熟多幽欣。丹荔破玉肤，黄柑溢芳津。
借我三亩地，结茅为子邻。鴃舌倘可学，化为黎母民。

无需详加解说，诗中的“菜肥人瘦，宅闲井勤”、“鴃舌可学，化为黎民”无不令人感慨万千，遐思绵绵。被赶出官署寓居破茅屋的诗人，不但不消极自卑反而还“解衣劝坐人”，欣然听雨声，客来载果而内心欢悦。特别是“丹荔破玉肤，黄柑溢芳津”二句，把荔子、黄柑描写得色彩绚丽，芳香诱人，这哪能看出是一个穷困潦倒、久贬蛮荒的待罪之人所见之物、所处之境?这是不言理而理自明，不育人而人自化。此种明理方式、此种人生境界较之上首似乎更胜一筹。

苏诗话不虚言语不虚出，用苏轼自己的话说，就是“醉里有独觉，梦中无杂言”(《和陶连雨独饮》其一)，他似乎总是以慧心道眼观物，能从普通平常景物中引出无限的诗情与哲理，这也许就是诗人诗思之奇妙之处，也是他的高明之处过人之处，后人在赏读苏诗时，切不可自以为高明而轻视苏诗。连大诗人陆游都曾感慨苏诗的渊深而辍笔不注，更何况学识相去古人远甚的我们?

综上所述，以情观物，则在诗人眼中一枝一叶总关情；而以理观物，则在诗人眼中一花一世界，一草一乾坤。即物起兴，观物而兴思，这是古代诗人最为常见的诗歌思维方式，陆游有言，“君诗妙处吾能识，正在山程水驿中。”揭示的正是诗歌创作过程中作者的诗思的来源。“问渠哪得清如许?为有源头活水来”，“山程水

驿”等客观物象以及诗人的生活实践，正是诗人取之不竭用之不尽的“源头活水”。另外，须说明的是，以物观物与以我观物其实是与观物以情和观物以理相对应的，只不过考察的角度不同而已。前者主要是在诗人主体与客观物象之关系中，强调主体对客体的支配关系，以主体为主；而后者的以情或以理观物强调的是客体所呈现出来的结果，故考察时更多的是强调主体的表达效果，以客体为主。因为诗歌的情与景、情与理往往交融，故就作品本身来说，有时是不能把物、我、情、理截然分开的。这从我们上述所举例子亦可见出此点。

二、感事：宣舒情感与阐发妙理

叶嘉莹先生曾在其《什么是好诗》一文中指出，我们内心的感动就是诗歌的开始，而我们内心感动的来源有两个，一个是大自然景物的种种现象；一个是人世间悲欢离合的种种现象。[11] 诚如叶先生所言，诗思或因观物而起，或因感事而发。上文我们已经考察了两位诗人观物之思的特点，下面我们再来探讨其感事兴思上的不同。魏晋时期，诗歌总体上还是处于“诗缘情而绮靡”的缘情的时代，上文分析陶诗的观物之思，我们可以看出此点。陶诗叙事，仍然是以抒发情感为主，感事兴思，不离情志。上文说到苏轼的观物是以我观物，观物以理，其感事上也仍然是以达理为旨归。宋人之诗，重在明理，始作俑者，实推苏轼。二人诗思之旨归，大体如此。然而，具体到每一首诗歌，具体到创作的情境中，诗人又是如何叙事以宣情，如何叙事以明理？诗人又是如何围绕情或理而构思全诗？这正是我们要着力探讨之处。

最能表现两位诗人诗思的感事诗或许当推《乞食》诗，陶渊明隐居田园，穷至家无储粮，不得不去向邻居乞食，这样的遭遇，其他诗人或许会有，但把自己乞食的过程如实描述下来并形之于诗歌的，却极为罕见。从《乞食》一诗的诗思还原中，我们当能看出诗人的感事兴思的过程如何。下面是两位诗人的诗作：

陶渊明 乞食

饥来驱我去，不知竟何之。行行至斯里，叩门拙言辞。

主人解余意，遗赠岂虚来。谈谐终日夕，觞至辄倾杯。

情欣新知欢，言咏遂赋诗。感子漂母意，愧我非韩才。

衔戢知何谢，冥报以相贻。

苏轼 和陶乞食

庄周昔贷粟，犹欲舂脱之。鲁公亦乞米，炊煮尚不辞。

渊明端乞食，亦不避嗟来。呜呼天下士，死生寄一杯。

斗水何所直，远汲苦姜诗。幸有余薪米，养此老不才。

至味久不坏，可为子孙贻。

陶渊明这首诗歌，古人就多有议论。其所引发的人生观价值观之争，虽不是我们讨论的范畴。但是，在当今这个所谓价值多元的时代，在出现了“白毛女当嫁黄世仁”这样谬论的今天，陶渊明其人其诗的价值与意义，无疑是值得为重构民族价值观而作为重要参考的。且看陶诗，诗歌前八句皆是记叙诗人乞食的过程，前四句描述行乞情状，客观真实，惟妙惟肖，非有亲历其事者，是决难写出那样的诗句的。后四句写因乞而得赠，并受到款待。此八句纯是叙事，是所感的触发点。第九句以“情”字相承接，因情而赋诗，赋诗为表达自己谢意，一句“冥报以相贻”，至情流露，自然而然，绝非虚情。全诗虽是纪事，其实全在一个“情”字上兜转：前四句写乞食之难为情，接下来四句写主人的好心热情，后六句写诗人之感激之情。诗人以白描的手法纯客观地记录了乞食、得食、感激馈食的过程并真实细腻地写出了其心理状态。从诗歌的形成过程来看，诗人似乎根本就没有着力构思过，纯是我手写我口，我口叙我行叙我情，冲口而出，信笔而成。这就是典型的陶渊明式的无思之思，这种自然而然的诗思，就是《毛诗序》所说的“情动于中而形于言”，故如果要给这种感事方式加一个概括之语的话只能是宣抒情感，诗思完

全是顺情而行，以情为旨归。

再看苏轼和诗，苏轼虽然也有家无储粮酒尽米尽之时，但他没有也不可能有陶渊明那样的乞食经历，故即使像他这样了解陶渊明的诗人，亦对陶渊明要“冥报”主人，也是颇有微词。[12] 所以，苏轼的《和陶乞食》诗，也就不可能如陶渊明一样亦写自己乞食的经历了。故此诗所感之事，其实正是陶渊明乞食这件事，所感之后如何？联想到乞食的典故，庄周贷粟，鲁公乞米，齐人不吃嗟来之食（嗟来之食典反用）。这是由“乞食”之事而思及同类之故事，然后由这些典故而引发感慨——呜呼天下士，死生寄一杯。此句诗意同于孟子“一箪食，一豆羹，得之则生，弗得则死”，民以食为天，任何人，无论贵贱，不能得此一杯之水一箪之食皆不能生存。这当然是不言而喻之理。然后，由一杯之水联想到一斗之水，联想到为母而远汲清水的姜诗。由杯水箪食维持生命进而联想到汲清水奉母的姜诗之孝，诗人之思变幻莫测。后四句回到自身，为自己有余米无需如古人去乞食而庆幸，最后结以要为子孙留下“久不坏的至味”，此“至味”确是耐人寻味，是指由至味无味之水之清白而想到要清白传家，还是要如姜诗一样孝顺传后，抑或是要把自己的桀骜不屈之气节贻赠后人？不管此至味是什么，这应该是全诗意旨所在。从全诗来看，感于乞食之事，归于做人之理，这即是其诗思的特点。

由上可见，陶诗感事，重在所感，故往往先详叙所感之事，带情韵以行，叙事中见出诗人真淳至情。然后以一或两联抒发感慨，常以情语作结。由事而情（事中见情），这是陶诗中常见的感事方式。而苏诗感事，重在说理，叙事亦是为明理服务，故即使是叙事中亦见理趣，而其所要阐明的道理，诗人必会在诗中加以指出，常结以理语，故其感事方式是由事而理（事中见理）。另外，陶诗感事，往往就事论事，诗思一般停留在所感之事本身，诗人往往是带着极大的热情去描叙事情，故其事中情感浓郁。而苏诗感事，常常由此事而生发，比类联想，典故纷呈，诗思如泉涌，因其重在明理，故其往往以一种比较冷静的态度叙事。再看一例：

陶渊明 移居二首 其二

春秋多佳日，登高赋新诗。过门更相呼，有酒斟酌之。

农务各自归，闲暇辄相思。相思则披衣，言笑无厌时。

此理将不胜，无为忽去兹。衣食当须纪，力耕不吾欺。

苏轼 和陶移居 其二

洄潭转碕岸，我作江郊诗。今为一廛氓，此地乃得之。

葺为无邪斋，思我无所思。古观废已久，白鹤归何时。

我岂丁令威，千岁复还兹。江山朝福地，古人不吾欺。

陶渊明《移居》诗二首，具体作于何年，陶渊明又是从何处迁入南村，已无可考，[13] 但二诗写于其移居南村之后，则是肯定的。其第一首写欲居南村而得尝所愿以及移居后，与邻里往来并"奇文共欣赏，疑义相与析"共同观文析疑的美好心情。第二首紧接前首，叙诗人与邻里平时生活之欢乐，诗人在诗里为我们描绘了一些多么闲适美好的田居生活情景呀：春秋佳日，登高赋诗；平时闲居，过门相呼，有酒之时则相邀斟酌；农忙时各自忙，一有闲暇辄相思；相思则披衣相访，笑谈不厌。叙事之后，诗人不胜感慨：此理将不胜，无为忽去兹。此理实是指此情，此两句意为这中间的乐趣无穷，难以尽言，如果没必要千万不要舍弃这样的生活而去。末句"衣食当须纪，力耕不吾欺"，亦理亦情，自耕自食，心安理得。诗歌前八句叙事，叙中含浓情；后四句感慨，情理交融。全诗虽是以叙事为主，但诗人的安居田园，自得自满之情，溢于字里行间，千载而下读之，亦清晰可感，其诗歌的意识之流充满着愉悦的情感之波。

苏轼和诗亦是写自己的移居之事，其诗序云："余去岁三月，自水东嘉佑寺迁居合江楼，迨今一年，多病寡欢，颇怀水东之乐也。得归善县后隙地数亩，父老云古白鹤观也，意欣然，欲居之，乃和此诗。"把作诗的原因交代得非常清楚。这是绍圣三年（1096）四月[14]，苏轼贬居惠州合江楼所作。其第一首叙写诗人初到惠州寓居水东嘉佑寺之乐以及迁居合江楼之忧，此首则叙写自己购得古白鹤观遗址欲卜筑其上所感。诗歌前四句写终得善地之喜，后八句边叙边议，先叙要在此地筑一名为"无邪斋"之居，以便让诗人"思我无所思"；然后，联想到此地前为古观，

其前主人丁令威曾千载之后化鹤归来，再想到自己不可能如丁令威一样千年之后仍能化鹤回归此地；最后理语作结“江山朝福地”。全诗虽然是感事而发，但叙事很简明冷静，说理意味很强，夹叙夹议，叙中见理，叙为明理。且短短一首看似平常的诗歌，其实充满语典与事典，用典而不使人觉，既见诗人艺术才力，同时又可见诗人感事说理的诗思特点。

二人这样的诗歌还有很多，如《和郭主薄二首》、《辛丑岁七月赴假还江陵夜行涂口》、《连雨独饮》、《岁暮和张常侍》、《答庞参军》、《与殷晋安别》等，无不体现两位诗人感事兴思的诗思特点。其中，特别是《岁暮和张常侍》一诗，陶诗虽是和人赠别的感事之作，但叙事中悲怨之情浓郁，全诗全在“岁暮”二字上生发，或怨岁时之暮，或怨己年之暮，或怨晋室之暮，岁时之逝一己之悲与家国之亡都笼罩于悲怨之情下，感而生悲感而生怨，诗思缘情的特点非常明显。而苏轼和诗亦作于“十二月二十五日，酒尽，取米欲酿，米亦竭”，于岁暮粮尽之时，且又有两客人远道访居，其所感不可谓不深，但诗人诗思并不着眼于遭遇之悲情，而是“我生有天禄，玄膺流玉泉”、“二子真我客，不醉亦陶然”苦中自乐，以“养我岁寒枝，会有解脱年”相安慰。没有一语去描述自己的穷困潦倒，而是语语见精神，句句见超脱，虽是感事其实全是说理。限于篇幅，不再详析，读者可自行去解读领会。

三、神思：无心出岫与万途竞萌

上文我们主要是从诗人思维的触发与诗旨即思维意识指向角度考察了陶渊明与苏轼诗思的特点，下面我们从两位诗人诗思本身即意识之流本身来比较他们的诗思特点。人之思维特性，大都秉承天性，或诗思疾如快马飙风，援笔立成，倚马可待；或诗思缓如蜗牛蝻蝂，含笔腐毫，二句三年。或斗酒诗百篇，或十年成一赋。或无意为诗而诗自成，或苦心觅诗而句不得。故诗人之诗，仿佛灵蛇神龙，极难觅其踪迹。陆机《文赋》专论之曰：“若夫应感之会，通塞之纪，来不可遏，去不可止；藏若景灭，行犹响起；方天机之骏利，夫何纷而不理；思风发于胸臆，言泉流于唇齿。”《文心雕龙》亦有《神思》一篇专论作家创作思维之特点。那么，苏

轼、陶渊明“神思”如何呢？

1. 感性之思与理性之思

陶渊明以感性思维见长而苏轼则以理性思维见胜。感性思维其实即是形象思维，它是以心象进行的思维；而理性思维亦即抽象思维，它主要是运用概念（凭心智、知识）进行判断推理的思维。[15] 毛泽东曾批评宋诗说：“宋人多数不懂诗是要用形象思维的，一反唐人规律，所以味同嚼蜡。”[16] 其实，这正是看到了宋诗强调抽象说理的特点，苏轼作为宋诗之代表，其长于抽象思辨的特点是非常突出的。而宋以前的诗歌，除东晋玄言诗外，一般都是以抒情言志为主，强调比兴手法的运用，故诗思以感性思维为主而较少于诗中进行抽象的思辨说理。陶渊明诗虽然有玄言诗的影响，但其感性色彩无疑更浓。上文中我们提到的陶诗“以物观物”、“观物以情”，苏诗“以我观物”、“观物以理”以及陶诗感事宣情与苏诗的感事明理其实都能说明此点，道理易明而其实难悟，也就是说陶诗与苏诗这种感性思维与理性思维到底是如何体现于诗歌中的呢？我们还是以他们的诗作本身来说明吧，如《归园田居》其三就很典型：

种豆南山下，草盛豆苗稀。晨兴理荒秽，带月荷锄归。
道狭草木长，夕露沾我衣。衣沾不足惜，但使愿无违。

新浴觉身轻，新沐感发稀。风乎悬瀑下，却行咏而归。
仰观江摇山，俯见月在衣。步从父老语，有约吾敢违。

上为陶诗，下为苏轼和诗。两首诗都强烈地表现了诗人的自得其乐之情，且都是最后一联以议论总括全诗；但显然陶诗更感性些，陶诗的前六句皆是客观叙述自己的田园隐居的农作生活，真切自然，平铺直叙，且短短六句诗中，共有南山、盛草、豆苗、月、锄、衣、狭道、夕露等等八个意象，这些意象随着诗境的展开，时间的推移如电视画面一样逐一显现，真实地再现了诗人的生活场景，不见丝毫的雕琢与刻意，眼见身历心感，自然而然的形诸于笔端，读者只是看到了一幅幅清

晰的田园风光画图，这是典型的“皆由直寻”的感性思维。阅读此诗时，读者的视野和心思全在那画图中的景物与人的形象之中而全然忘记了抒情主体诗人的存在。而读苏诗的感受却完全不同，我们不但能够清晰地感受到诗中那位抒情主人公的存在而且完全被他的意志所左右，诗中的这位抒情主人虽然也意兴盎然，但“新浴觉”、“新沐感”、“风乎悬瀑”、“却行咏归”、“仰观”、“俯见”、“步从”、“有约”等无不是以我为主，几乎每一句都可以变成一个以“我”作主语的主谓陈述句。所以诗中的“我”虽然意浓情烈，但未免过于理智，读者目不暇接的是诗人“我”怎么样，而不是自然景物怎么样，这应该就是典型的“乐而不淫”吧。苏诗之所以如此，无疑与其理性之思关联极重，换句话说，就是诗人理性思维的结果吧。

感性者，主要是重在于所感之事与物，故其思维的意识之流往往表现为意象的纷至沓来，以象来见情志。而理性者，主要是重在感于事物的“我”之理智情感，故即使是诗中之象的描绘，也体现出一种浓郁的理智或理趣特点，往往是以象见理。两人诗思的这种特点，不只是此两首如此，《归园田居》其他几首亦都非常明显地反映出这种特点来，如《归园田居》第一首，陶渊明为了表现自己“性本爱丘山”、“复得返自然”的愉悦心情，中间一连用七个对仗句式，描绘了十多种物象，意识之流一气直下，元气淋漓。全诗全是赋体，以象见意。而苏轼和诗虽然也是写自己闲居之乐，但仅开头一句绘景，其他或叙或议，全是写自己对所居之地的感受与思考，最后两联“禽鱼岂知道，我适物自闲。悠悠未必尔，聊乐我所然”，不但可作为全诗的总括，而且也可以看出全诗中抒情主体的思维方式所在，由观“禽鱼”等物象而作形上之思即对“道”之追索，物象的情态呈现完全取决于“我”之感受；特别是末句，悠悠万物未必是，乐我所然才是真！古人云“超以象外，得其寰中”，其是之谓也。

即使是同样以说理为主的诗，亦可看出二人这种感性与理性思维方式的区别。如《连雨独饮》诗就是如此：

陶渊明 连雨独饮

运生会归尽，终古谓之然。世间有松乔，于今定何间。

故老赠余酒，乃言饮得仙。试酌百情远，重觞忽忘天。

天岂去此哉，任真无所先。云鹤有奇翼，八表须臾还。

自我抱兹独，僶俛四十年。形骸久已化，心在复何言。

苏轼 和陶连雨独饮 并引

吾谪海南，尽卖酒器以供衣食，独有一荷叶杯工制美妙，留以自娱。乃和渊明《连雨独饮》。

平生我与尔，举意辄自然。岂止磁石针，虽合犹有间。

此外一子由，出处同偏仙。晚景最可惜，分飞海南天。

纠缠不吾欺，宁此忧患先。顾影一杯酒，谁谓无往还?

寄语海北人，今日为何年。醉里有独觉，梦中无杂言。

从诗题可知，陶渊明此诗是因连雨独饮而感怀之诗。连续阴雨天又是独自一人，其愁绪可想而知，那么，诗人在想什么呢?“运生会归尽，终古谓之然”，显然，诗人在想有关人生的大问题，如诗人许多说理诗一样，开篇就表明观点，生命终归有尽，自古皆然。然后想到古代的得仙之人赤松子和王子乔，现在也灰飞不存，仙人尚且如是，我还是且乐今朝，以酒消愁，百虑尽忘。虽能暂时忘天，其实任真自适，委运任化正是符合天然的。由自然天真而思及云中之鹤，它翱翔九天而须臾之间万里归来，思飘天外而回到现实，感叹自己四十年僶俛孤独，形骸早已同天地自然同化，唯存此灵心一点。纵观全诗，诗人之思或古或今，抚今追昔，人间天上，仙人云鹤，确是“观古今于须臾，抚四海于一瞬”，“思接千载，心游万仞”。而诗人这种心通天地的灵思正是借助想象而行，特别是那八表须臾还的云鹤，其实正是诗人诗心灵觉的化身，诗人在酒的虚幻的麻醉之中，失掉了生命存在的真实依托，此时云鹤天空归来，正乃心之一点灵觉的呈现与回归。醒来之后，仍然是孤独一人面对雨雾迷茫的混沌乾坤，这是觉醒者的悲哀！而能如陶渊明一样，委运任真，化我形骸者，世间又有几人呢？细思诗人之思，虽在思考人生之理，虽然其思如神，但全凭形象而进行思考，仍是典型的感性思维方式。

苏轼和诗有两首，此是第一首，由诗序可见，谪居海南的诗人处境的困窘。此时诗人酒器尽卖，只留一心爱的荷叶杯以自娱，诗歌叙自己对杯而语，然后由自己与杯的不分离而想到与弟子由的不得不离，诗人面对酒杯，顾影自怜，自我安慰，不但不能使读者感到一点乐意，反而更觉诗人处境的悲凉凄苦。苏轼不像前诗中的渊明，“试酌百情远，重觞忽忘天”，乃至身化云鹤须臾从九天飞还，神形皆化；而是“举杯消愁愁更愁”，“醉里有独觉，梦中无杂言”，诗人的理智与灵觉，总是那么清醒，对杯自语，苦中作乐，更添无限凄凉。所以，理性之人，理性之人生，有时更具悲剧性。哀莫大于心死，洞察一切而又无能为力，其痛苦更甚。这就是理性之悲！

2. 直觉之思与发散之思

根据心理学的解释，直觉思维是指在头脑中突然出现的直接领悟的思维，它属于创造思维的一种。而发散思维是指沿着各种不同的方向去思考，去探索新的远景，去追求多样性的思维。[17] 从陶渊明诗歌的形成过程来看，其诗大都是先无意为诗，往往是现实生活中忽有所感，然后提笔客观地顺其自然地把所见所感描叙出来，其诗思用其自己的诗句表达就是“悠然见山”、“无心出岫”，钟嵘《诗品序》中说这种思维方式是“多非补假，皆由直寻”，根据心理学上思维方式的分类，这属于一种典型的直觉思维。而苏轼和陶诗显然不是属于这种情况，虽然其诗歌中有时也用到直觉思维，但由于和诗本身的性质以及宋人作诗的创作动因特别是苏诗以意理为旨归的创作目的，故其诗思方式不可能是以直觉思维为主，根据苏轼和诗来看，其思维方式呈现的是一种发散思维。

陶诗中这种全凭直觉领悟的直寻之思，俯拾即是不胜枚举，这从他的那些脍炙人口的名句中即可看出，如最著名的《饮酒》其五的“采菊东篱下，悠然见南山”即非常典型，古人对之的许多精辟的评论中，亦见出他们对陶诗的这种直觉之思的认识，如：

> “采菊东篱下，悠然见南山”，因采菊而见山，境与意会，此句正有妙处。近岁俗本皆作望南山，则此一篇神气多索然矣。古人用意深微，

而俗士率然妄以意改，此最可疾。[18]

（《题渊明饮酒诗后》，《苏轼文集》67/5/2092）

陶潜诗"采菊东篱下，悠然见南山"，采菊之次，偶然见山，初不用意，而境与意会，故可喜也。今皆作望南山。杜子美云"白鸥没浩荡，万里谁能驯"，盖灭没于烟波间耳。而宋敏求谓余云："鸥不解没，改作'波'字。"二诗改此两字，便觉一篇神气索然也。

（《书诸集改字》，《苏轼文集》68/5/2098）

"采菊东篱下，悠然见南山"，则本自采菊，无意望山，适举首而见之，故悠然忘情，趣闲而心远，此未可于文字精粗间求之。

（晁补之《鸡肋集》卷三十三《题陶渊明诗后》）

上述的解读中，无不突出渊明那种无心、猝然的境意相会，这其实正是直觉思维的最主要特征。陶诗中这样的诗句典型的还有"有风自南，翼彼新苗"（《时运》）、"道狭草木长，夕露沾我衣"（《归园田居》其三）、"徘徊丘陇间，依依昔人居"（《归园田居》其四）、"山涧清且浅，遇以濯吾足"（《归园田居》其五）、"凯风因时来，回飙开我襟"（《和郭主薄》其一）、"寒气冒山泽，游云倏无依"（《于王抚军座送客》）、"平畴返远风，良苗亦怀新"（《癸卯岁始春怀古田舍》其二）、"倾耳无希声，在目皓已结"（《癸卯岁十二月中作与从弟敬远》）、"微雨从东来，好风与之俱"（《读山海经》其一）等等。

如果说仅凭一些零星的诗句还不能完全令人体会其直觉之思的话，我们再看一首整诗，如陶渊明《酬刘柴桑》诗：

穷居寡人用，时忘四运周。榈庭多落叶，慨然知已秋。
新葵郁北牖，嘉穟养南畴。今我不为乐，知有来岁不？
命室携童弱，良日登远游。

这也是一首酬答诗，似乎很难与直觉思维联系起来，然而这更能说明陶渊明

诗思的特点。开头两句写自己穷居无事，乃至忘记四时之变化。诗人此时的心情显然是处于一种百无聊赖的闲放状态，正是在这样的心境下，偶一抬头，只见庭院地上已经有了许多落叶，一叶落知天下秋，于是诗人慨然而感，“新葵郁北牖，嘉穟养南畴”的夏日景象还历历在目，仿如昨日，怎么转瞬即已到了黄叶纷飞的秋日？感此时光飞逝，想到自己年岁已老，能否还有来岁都不可知，因此带上妻儿子女，趁这吉日良辰登山远游而去。我们且看此诗思路：穷居忘时→猝睹落叶→知秋已到→思夏日“新葵郁北牖，嘉穟养南畴”景象→感年岁或不我与当及时行乐→携家人远游。显然，这是直接领悟，是典型的“无心出岫”式的思维。朱熹曾说：“渊明诗所以高，正在不待安排，胸中自然流出。”正是说的这种无心之思的高妙。从上文所列境与意会的那些名句可知，陶诗这样的例子很多，无须多加举例。诚如杨义先生所言：“以山水为友，以一种不隔不俗的心情体验山光水色，常常凭着瞬间的直觉，把带有自然露珠的新鲜意象采入诗中，以直觉切入自然界的生命节奏之中。”[19] 以之来论陶渊明之直觉思维，当是的评。

相比于陶渊明的多感性多直觉的形象之思，苏轼则更多地体现了多理性与多发散式抽象之思。钱钟书先生曾说：“他（指苏轼）批评吴道子的画，曾经说过：‘出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外。’从分散在他著作里的诗文评看来，这两句话也许可以现成地应用在他自己身上，概括他在诗歌里的理论和实践。”[20] 苏诗好说理，苏诗以意胜，这已是众所公认的认识。那么苏诗的这种理性之思又如何体现于其发散性思维之中呢？先看苏轼对自己文思特征的描绘，苏轼《自评文》自道其思维之特点：“吾文如万斛泉源，不择地皆可出。在平地滔滔汩汩，虽一日千里无难；及其与石山曲折，随物赋形，而不可知也。所可知者，常行于所当行，常止于不可不止，如是而已矣。”此虽是言其作文，其实亦可作为其诗歌创作思维的概括。“万斛泉源，不择地出”、“一日千里”、“与山石曲折，随物赋形”都非常形象地表现了苏式诗思的特点，这些特点用心理学归类的种类来说，基本可归结为是一种发散性思维。我们亦举两例来说明吧，先看一首小诗：

苏轼 和陶酬刘柴桑

红薯与紫芋，远插墙四周。且放幽兰香，莫争霜菊秋。

穷冬出瓮盎，磊落胜农畴。淇上白玉延，能复过此不？

一饱忘故山，不思马少游。

这是一首非常简短的咏物诗，然而诗思亦变化不定，诗歌由眼前的红薯与紫芋写起，睹物而兴思，写这些海南普通的庄稼，种满庭前园地，它们虽然不能与秋菊争艳，但亦能发出如幽兰一样的清香。然后又联想到它们被收获之后，在穷冬严寒之时从贮藏的瓮盎取出进食，它们的美味胜过其他的农产品。再由其美味而想到著名的淇上特产山药，其美味或许亦不能胜过这些海南的红薯、紫芋吧。末联写因此美味而忘记了物产富饶的蜀中故乡，也不想仿效西汉那个“但取衣食裁足，乘下泽车，御款段马，为郡掾吏，守坟墓，乡里称善人”的马少游。此诗写出了诗人安于海南风物随缘自适的心境。诗虽短，但诗思却变幻莫测，由眼见红薯与紫芋到不见之幽兰霜菊，由秋到冬，由海南到淇上到巴蜀故乡，由当下到千年前的西汉，真可谓思接千载视通万里，诗思从眼前一片景而无限扩散，时空交错，思绪纷起，这就是一种典型的发散型思维。一首小诗尚且如此，其他长诗更甚。亦选一首以说明之：

苏轼 和陶赠羊长史 并引

得郑嘉会靖老书，欲于海舶载书千余卷见借。因读渊明《赠羊长史》诗云：“愚生三季后，慨然念黄虞。得知千载事，上赖古人书。”次其韵以谢郑君。

我非皇甫谧，门人如挚虞。不持两鸱酒，肯借一车书。

欲令海外士，观经似鸿都。结发事文史，俯仰六十余。

老马不耐放，长鸣思服舆。故知根尘在，未免病药俱。

念君千里足，历块犹踟蹰。好学真伯业，比肩可相如。

此书久已熟，救我今荒芜。顾惭桑榆迫，岂厌诗酒娱？

奏赋病未能，草玄老更疏。犹当距杨墨，稍欲惩荆舒。

诗序交代了作诗的缘由，谢友赠书，是诗思的起点，然后我们看诗人诗思的发展：第一联由好友跨海借书，想到西晋皇甫谧向晋武帝借书而武帝亲送一车书的故事，又思及皇甫谧有挚虞这样的有大成就学生而自感惭愧，这一联而起三意；第二、三联写诗人思及古代借书要馈赠亮鸱酒的习惯，自己对好友无任何回报他却肯借书与我；我只有让海南之士亦能受到好友赠书的好处，让他们能方便地看到各种书籍，就像汉灵帝设置鸿都门学那样，才不辜负好友的厚意；第四、五、六、七联收回思绪，写自己的经历和遭遇，坎坷六十余年，虽老而外贬，亦如老马一样"长鸣思服舆"，可见自己尘根未断，所以病药缠身；明知自己遭遇如此，仍是想到不能浪费自己的才能而思报效国家，因而虽经坎坷仍然踟蹰于进退之途；后面五联表自己的决心，要如汉末的袁伯业一样好学，作赋或可比肩相如，在此荒芜之地仍然重读自己久已熟悉的书籍，只是担心自己年老体衰，不能到时如相如奏赋《长杨》如扬雄奏赋《太玄》，但诗人坚信自己"犹当距杨墨，稍欲惩荆舒"，要纠正时弊为国效劳。此诗由得闻好友将借书写起，然后由事而思古，由古人而自己，由自己观书而思及自己六十多年的人生坎坷经历，写到自己老而不忘报国救世的精神决心，由眼前自己的远贬天涯到思及将来救弊济时，诗中共用了十个事典，或以古喻今，或以古人自励，我们在有感于诗人思绪的变幻不定难于琢磨之时，亦不得不为诗人渊博的学识以及贬窜天涯老死海外而不忘报效国家的精神所折服。这种由一事而联想到古代许多相关联典故的思维方式，也是典型的苏轼式的思维，这无疑也是一种典型的发散式思维。我们在前面文章中已经论及苏诗善用事典、善用比喻语言句式、变幻不定等特点，其实这都与苏轼这种发散性思维方式有关。

前人对苏诗的这种思维方式亦多有论及，如刘克庄曾论云："（坡诗）翕张开阖，千变万态……和陶之作，如海东青，西极马，一瞬千里，了不为韵束缚。"[21] 宋人许顗《彦周诗话》云："东坡诗，不可指摘轻议，辞源如长河大江，飘沙卷沫，枯槎束薪，兰舟绣鹢，皆随流矣。珍泉幽涧，澄泽灵沼，可爱可喜，无一点尘滓。只是体不似江湖，读者幸以此意求之。"[22] 据宋何薳《春渚纪闻》卷六记载，苏轼曾对

刘景文与何蘧的父亲何去非说："某平生无快意事，惟作文章，意之所到，则笔力曲折，无不尽意，自谓世间乐事，无逾此者。"[23] 苏轼自己快意于这种"无不尽意"式的"笔力曲折"，以及刘克庄所说的"翕张开阖，千变万态"、"一瞬千里"与许顗的"如长江大河，飘沙卷沫"等，显然正是发散思维的形象说明。

第二节 表达——无意与有意

所谓表达，顾名思义就是表情达意，把诗人对世界的感受用语言加以描述出来。诗人对世界的反映、思考，必须通过语言文字才能表现，才能进行交流，此即《毛诗序》所云的"情动于中而形于言"。如果说诗人的构思过程是将客观世界这个"眼中之竹"转化为心灵世界的"胸中之竹"的过程的话，那么，表达即是将"胸中之竹"化为"纸上之竹"，将思维表现为文字，将意识表现为语言。显然，表达虽然反映的是作者与作品即诗人与诗歌本身的关系，而其本质其实是语言与思维、言与意的关系。然而，正如古人所言，"诗意无穷，而人之才有限，以有限之才追无穷之意，虽渊明、少陵不得工也。"（宋释惠洪《冷斋夜话》卷一引山谷语）"书不尽言，言不尽意"（《周易·系辞上》）、"盖言以索意，意之所随，不可以言传。"（《庄子·天道》）正是因为有了这样的认识，所以才有陆机"每自属文，尤见其情。恒患意不称物，文不逮意"（《文赋序》）的担忧，也才有刘勰"方其搦翰，气倍辞前；暨乎篇成，半折心始"（《文心雕龙·神思》）的苦恼。从某种意义上说，任何艺术都是表达的（或表现的）艺术，艺术作品的成败、质量的高低，在很大程度上决定于表达的过程。不仅是文艺创作如此，甚至为人处世皆涉及到表达的问题，孔子云"君子欲讷于言，而敏于行"（《论语·里仁》），为什么要"讷于言"呢？不仅是因为多言无益，最主要的还是因为"言不尽意"、言多必失，易导致祸从口出的后果。文学史上，"微言大义"、"一字千金"、"含笔腐毫"、"炼都一纪"、"一字之师"、"推敲"、"语不惊人死不休"、"吟安一个字，捻断数茎须"等等语典事典，亦无不涉及语言表达之问题。当然，对于陶渊明、苏轼这样的天才诗人而言，同样亦会面临上述问题，那么，他们是如何克服这些问题，他们在诗意的表达上各体现出什么样的特点与

追求呢?

诗人对客观世界的反映，不外乎情、景、事、理四端，而与之对应的诗歌表现手法即缘情、体物、叙事、说理四种，用现代文学理论术语表达就是抒情、描写、叙述、议论，下面我们就从这四种表达方式上来分别比较两位诗人诗思表达的特点。

一、缘情：自然真切与理性含蓄

美国符号论美学家苏珊·朗格说:“艺术品是将情感呈现出来供人观赏的，是由情感转化成的可见的或可听的形式。它是运用符合的方式把情感转变成诉诸人的知觉的东西，而不是一种征兆性的东西或是一种诉诸推理能力的东西。艺术形式与我们的感觉、理智和情感生活所具有的动态形式是同构的形式。”[24] 抒情性作品正是以其独特的抒情方式将情感对象化、形式化，使抽象的情感以一种“表现性的形式”呈现出来，并使之成为审美的情感。抒情性作品所表现的是抒情主体面对客体自然与社会时，于内心中生发出来的某种特定的情感过程，它往往是一种体验、一种感悟、一种心境，它既是稍纵即逝的，又是复杂微妙的，因而常常是只可意会而不可言传的。古人所说的“言不尽意”正是说明了这个道理。一切文艺作品都需要表现感情，诗尤其如此。“情动于中而形于言”、“诗者，吟咏情性”等正是强调诗歌抒发情感的功能。陆机《文赋》第一次明确提出了“诗缘情”的观点，从此，“诗缘情”就成为了与“诗言志”同等重要的一个诗歌观念。

关于情感的表达方式，古代文学批评理论中鲜有论及，诚如梁启超先生所言，“自觉用表情法分类以研究旧文学，确是别饶兴味。前人虽间或论及，但未尝为有系统的研究。”[25] 有鉴如此，梁启超先生曾专门研究过此课题，其研究成果即《中国韵文里头所表现的情感》一文。这篇文章其实是 1922 年梁先生在清华大学任教时的一篇讲演稿，这是笔者所见的唯一一篇专门论述中国古代诗歌表情方式的论文。在这篇论文中，梁启超先生把中国诗歌的表情方法分为奔迸的表情法、回荡的表情法、蕴藉的表情法以及象征派、写实派、浪漫派的表情法等数种。[26] 显然，梁先生是从诗歌创作的表达方式与表现手法两个方面来区分诗歌的表情法的。我们现

代的诗歌批评鉴赏理论中，一般把诗人的表情方式分为直接抒情与间接抒情两种。所谓直接抒情，也称直抒胸臆，是直接对有关人物和事件表明情感态度的抒情方式。《诗经》和后来的乐府民歌大都是直接抒情。间接抒情是指诗人在处理情感时一般不是直接的抒发，而是言在此意在彼，叙事则因事缘情，写景则借景抒情，咏物则托物言志，记史则咏史抒怀。众所周知，中国古典诗歌创作十分讲究含蓄凝练，“温柔敦厚”诗教原则从很大程度上正是针对诗人情感抒发的方式而言；因此，《诗经》以后的诗歌，大都是以间接抒情为主。那么，陶诗与苏轼的和陶诗主要是采用什么样的抒情方式、他们的情感表达上有什么异同呢？

首先，两位诗人皆是以含蓄蕴藉的表情法为主。

所谓含蓄蕴藉式的表情，是相对于奔放的、回荡的表情法而言的，是指表达情感有所忍隐控制而不是不加掩饰的喷发式地、激烈地表露。这种表情法无疑是中国诗歌的大多数，这是由中国人的民族性格决定的。我们古人强调要平和中正，不偏不倚，过犹不及；要哀而不淫，怨而不怒。反映到诗歌创作上就是要求要温柔敦厚，含蓄蕴藉，因此委婉含蓄一直是中国诗歌的主流。正如梁启超先生所说，“这种表情法（指含蓄蕴藉表情法），向来批评家认为是文学正宗，或者可以说是中华民族特性的最真表现。”[27] 显然，陶诗与苏诗（包括全部苏诗）其表情法亦是以这种含蓄蕴藉的表情法为主的。既然这是不言而喻无需多加举例证明的事实，我们就从相反的角度来阐释此点。

在全部陶诗中，仅有为数极少的几首诗歌是采用了较为热切奔放的直接表情法。这样的诗歌四言诗有《命子》一首，五言诗有《归园田居》其一、《悲从弟仲德》、《拟古》其四（迢迢百尺楼）、《杂诗》其一（白日沦西阿）、其三（荣华难久居）、其九（遥遥从羁役）、其十（闲居执荡志）、《读山海经》其十（精卫衔微木）等，大致十首左右，还不到陶诗总数的十分之一，且这些诗歌基本上集中在《拟古》与《杂诗》两组组诗中。严格讲来，如《归园田居》其一、《读山海经》其十等诗，也并不是全首皆是热切奔放的情感，它们或是诗歌主体表现得情感奔放或是诗歌表情的语句占多数情感比较显露，故亦把它们归到这一类。梁启超先生把这些诗歌归之于回荡的表情法一类，认为这些诗歌是表现诗人的阳性情感，梁先生说：“陶渊明

虽然是淡远一路，但集中《咏荆轲》、《拟古》里头的‘荣荣窗下兰’、‘辞家夙严驾’、‘迢迢百尺楼’、‘种桑长江边’，《杂诗》里头的‘白日沦西阿’、‘忆我少壮时’等篇，都是表现他的阳性情感。”[28] 梁先生这里例举的七首诗中，除我上面提到的几首外，其他的几首其实应该归到“蕴藉的表情法”一类的。

至于苏轼和陶诗中这种感情热切奔放的诗歌则极为罕见，相对而言，情感较为外露的也只有《和陶停云》、《和陶时运》、《和陶归园田居》其一、其三、《和陶拟古》其七等数首。这屈指可数的几首情感较强烈外露的诗歌中，除《和陶停云》、《和陶归园田居》其三两首勉强可算是情感热切直露之作外，其他诗歌皆只有一两句直接的抒情之句，如《和陶时运》中的“昔人伊何，谁其裔苗”、“岂无亲友，云散莫追。旦朝丁丁，谁款我庐。子孙远至，笑语纷如”，《和陶归园田居》其一的“悠悠未必尔，聊乐我所然”，《和陶拟古》其七“朱刘两狂子，陨坠如风荷。本欲竭泽渔，奈此明年何”等。

其次，陶诗情感较直露真切而苏诗则更含蓄内敛。

“一语天然万古新，豪华落尽见真淳”，这已经成为陶诗语言风格的定评。“天然”与“真淳”虽然主要指的是其语言特色，但人们对陶诗语言的这种感受其本质上应该是指向陶诗的情感内容的。“天然”即自然直露，“真淳”即真实纯朴，皆是指抒情主体情感内容发乎内心不加掩饰地表达。萧统《陶渊明集序》云“语时事则指而可想，论怀抱则旷而且真”，钟嵘《诗品》云其“笃意真古”、“世叹其质直”，这些评论无疑都是强调了陶诗情感内容的真切直露的特点。然而，人们对陶诗的特质的把握大多只是停留在如上述的那种印象式的或结论式的论评阶段，而很少有人对之加以具体的阐释与论证。那么，渊明的这种情感之思到底是如何自然真切地体现于其诗歌中的呢?

陶诗的情感内容主要表现有三种：一是抒发田园隐居生活之乐，二是感叹时不我与年华易逝之忧，三是表达与亲友离别相思之苦。下面我们分别各举一例说明之：首先，请看渊明是如何抒发自己归隐田园之乐的。毫无疑问，这样的诗歌的最典型之作非《归园田居》其一莫属。此诗是诗人终于跳出官场返归田园后，总结回顾过去抒发现时快乐心情的感慨之作。作者先从自己少时本性写起，再写到自

己官场奔波误落尘网之遗憾，然后以“恋旧林”之羁鸟与“思故渊”之池鱼作类比，点明自己归隐田园之因由；接着以一连串的排比对偶句式，描写了自己隐居之地的幽美闲静的田园风物，寓情于景，以景显情；最后情不自禁地抒发“久在樊笼里，复得返自然”的情感。全诗虽然只有最后两句是直接抒情，但诗歌的字里行间无不洋溢着一种如释重负的喜悦心情。情感强烈真切但又不是奔迸不羁肆意抒发，虽有所抑制而又让人感觉到那种直露与真切，真是“乐而不淫”，典型地体现了中国人的情感表达方式。《归园田居》之三（种豆南山下）也是如此，诗歌全是用比较平淡的语气叙述了诗人归隐田园后的耕作生活，没有一个抒情的句子，但诗人的那种悠然自得恬然自适的心情，却是那么真切自然，不是写情而每一个字词仿佛又都有情，仔细体味其中的每一个字每一个词每一个句子，我们无不分明地感觉到诗人的恬然自适的心情，充分地表达了诗人对田园隐居生活的自满自得之情。

再看诗人是如何表达自己的那种年华易逝时光短暂之忧。这种主题显然是两汉魏晋诗歌的最为突出的一个主题，陶诗中这种诗歌也是占了很大比例。如《饮酒》二十首、《拟古》九首、《杂诗》十二首中大部分都表现了这种情感。诗人在表达这种情感之时，基本上都有诗句直接点出。如《饮酒》其一“衰荣无定在，彼此更共之”、“寒暑有代谢，人道每如兹”，其三“一生复能几，倏如流电惊。鼎鼎百年内，持此欲何成”，其八“吾生梦幻间，何事绁尘羁”，其十五“宇宙一何悠，人生少至百”；《拟古》其四“暮作归云宅，朝为飞鸟堂。山河满目中，平原独茫茫”、其七“岂无一时好，不久当如何”；《杂诗》其一“人生无根蒂，飘如陌上尘”、“盛年不重来，一日难再晨”，其二“日月掷人去，有志不获骋”，其三“荣华难久居，盛衰不可量”、“眷眷往昔时，忆此断人肠”，其十“时驶不可稽”、“倏忽日月亏”等等。这样的抒情之句，在陶渊明的其他诗歌中也所在多有。由于汉末魏晋间的长期战乱，“白骨露于野，千里无鸡鸣”正深刻地反映了当时社会惨状。不只是普通百姓，即使有一定地位的文人士子也常常是性命难保，因此这种忧生之悲往往直接表露于文学作品之中。陶渊明虽然有着比常人更清醒的时势认识，对人生也有着较常人更为深刻的感悟，但其诗歌中仍然时常流露出这种人生短暂之忧与及时行乐之想。

抒写与亲友的离别相思之情亦是文学的永恒主题之一，陶诗中这种题材之作

也不少。陶渊明在表达这种情感之时，亦是非常真挚感人的。如陶集第一首诗歌《停云》就是一首思亲友之诗，其序云："停云，思亲友也。"说得非常明白。该诗四章，每章结构基本相同，都是前四句比兴，后四句抒情，诗人抒情之语皆诚挚直露，真切感人，如第一章的"静寄东轩，春醪独抚。良朋悠邈，搔首延伫"及第四章的"岂无他人，念子实多。愿言不获，抱恨如何"，或直抒性情，或借语典言情，一个孤高真诚的隐士形象跃然纸上。又如《答庞参军》(四言诗)，诗人与好友庞参军相别，临别赠言曰："勖哉征人，在始思终；敬兹良辰，以保尔躬。"简短朴实的话语之中，诗人赤忱之心可见。另外如《答庞参军》(五言诗)的"君其爱体素，来会在何年"、《与殷晋安别》的"脱有经过便，念来存故人"、《怨诗楚调示庞主簿邓治中》的"在已何怨天，离忧凄目前。吁嗟身后名，于我若浮烟。慷慨独悲歌，锺期信为贤"等，无不是语短情长，平淡中见真情，只有真正的有感于心，而又切实关怀朋友，才能写出这样情真意切感人肺腑之语。唯诚才能动人，唯真才能感人，古语云"不真不诚，不能动人"，先生之诗正可当此。

关于陶诗这种"真淳"的风格特点，叶嘉莹先生曾有一段非常精辟的评论，她在《从"豪华落尽见真淳"论陶渊明之"任真"与"固穷"》一文中说：

> 一般诗人的作品，其所以成功的原因，往往都有着许多可以依恃的凭借，或者恃天才而自高，或者逞工力而求胜，或者施藻绘以为炫惑，或者鼓气势而为震慑。虽然这种种因素，也都可以使一位诗人获致成功，然而如果更深一步研求，就会发现，这种种恃天才、逞工力、施藻绘、鼓气势的结果，在其一张一弛的着力之间，都曾使一首诗歌，在本质上，或多或少的蒙受了虚实出入的损失，甚或竟不免有着将虚作实的弥补和夸张。而唯有渊明的诗，乃是极为"认真"的，完全以其本色毫无点染地与世人相见。在这一点上，即使大诗人如李白、杜甫，与渊明相形之下，也不免显得有着夸饰和渣滓。[29]

无疑，叶先生的这段话是非常精辟而独到的，陶渊明与陶诗的魅力或许正在

此处吧。"真人"与"真诗"，当是对陶渊明及其诗歌的最好的评价。

相对于陶诗情思的真切直露，苏诗明显含蓄内敛得多。面对世变时移、亲朋离别等社会人事的变迁，渊明虽然有时也会作一些理性的思考，但其更多的是把自己的所见所感加以客观而真实的自然表露；而苏轼则不同，经历过人生地位与命运剧烈变动、生与死的痛苦煎熬，而晚年又贬谪天涯的诗人，可以说经历了人生的各种酸甜苦辣，故其往往能超脱于世俗情感的悲苦缠绕，对之作哲理的深思。扫灭情累泯却悲苦，洞达世事而指向宇宙人生的哲理依归，这就是苏诗追求意理超出常人之处。然而，摆脱情累并不等于无情无义或薄情寡义，前人曾有苏诗寡情之论，其实这是一种极大的偏见，苏诗不是寡情，而是有大情，只不过他常常把自己的情感加以有意的掩饰而很少直露的表达而已。所以，苏诗情感往往内敛含蓄，这在他的和陶诗中表现得也很突出，最典型莫过于《和陶时运》诗：

丁丑二月十四日，白鹤峰新居成，自嘉佑寺迁入。咏渊明《时运》诗云："斯晨斯夕，言息其庐。"似为余发也，乃次其韵。长子迈，与余别三年矣，挈携诸孙，万里远至，老朽忧患之余，不能无欣然。

我卜我居，居非一朝。龟不吾欺，食此江郊。
废井已塞，乔木干霄。昔人伊何，谁其裔苗。
下有碧潭，可饮可濯。江山千里，供我遐瞩。
木固无胫，瓦岂有足。陶匠自至，啸歌相乐。
我视此邦，如洙如沂。邦人劝我，老矣安归。
自我幽独，倚门或挥。岂无亲友，云散莫追。
旦朝丁丁，谁款我庐。子孙远至，笑语纷如。
剪发垂髻，覆此瓠壶。三年一梦，乃复见余。

由题序可知，丁丑年绍圣四年（1097）二月，诗人惠州白鹤新居成，又恰逢长子携家人万里远来，乔迁之喜加全家久别团聚，这应该是人生最为值得庆贺的大喜事，然而逢此双喜临门之事，诗人并没有放歌纵酒，欣喜欲狂，只是"不能无欣

然”，初看确实令人有太过冷静无情之感。其实，诗人是强压无比欣喜之心情。诗歌通过写他人之乐——啸歌相乐的陶匠，笑语纷如的子孙，来烘托自己的快乐之情。特别是第四章“旦朝丁丁，谁款我庐”、“三年一梦，乃复见余”等句，令人有如闻其声，如见其人之感。这里巧妙地融化《诗经·小雅·伐木》“伐木丁丁，鸟鸣嘤嘤。嘤其鸣矣，求其友声”语典，把相别三年乃得重逢的祖孙三代的欢乐喜悦之情生动地表现了出来。虽然诗人有意地掩饰自己的情感，但我们能分明地感觉到诗人那按捺不住的欣喜之情。这就是苏轼式的表情法，虽然内敛含蓄，但又有一种特别的情味，虽然欣喜但又有无限的辛酸，让人不觉地联想到人生命运之无奈。

苏诗的表情大多如此，有意控制，内敛含蓄，故其诗中往往情语寥寥。如悼念爱妾朝云的《和陶和胡西曹示顾贼曹》一诗，作者采用拟人的笔法把春天比作一个妙龄少女，然后描绘这位少女的美丽的容颜、意态、气节，由此可见诗人对朝云的爱恋之情；接着一句“瘴雨吹蛮风，凋零岂容迟”，写出诗人对不堪瘴雨蛮风而猝然早逝的朝云的无限痛悼之悲；最后唯一一句情语作结“老人不解饮，短句余清悲”，也是悲情淡淡，克制而又理性。然而仔细品味诗歌，你会愈读愈悲，愈读而愈觉苍凉，诗人隐藏在字里行间的爱、怜、念、悲、愤等各种情感会慢慢涌出，贯注于你的心田，也会使你生出爱怜悲愤等情感，仿佛自己就是那位远贬天涯痛失爱妻的诗人一样。如此深沉的悼亡之作，在诗歌史上是极为罕见的。此诗完全可以与元稹的悼念亡妻韦丛的三首名作媲美，其深沉与感人之处甚至有过之而无不及。

诗人的送别之作也体现出这种抒情特点，如《和陶与殷晋安别送昌化军使张中》的“暂聚水上萍，忽散风中云。恐无再见日，笑谈来生因。空吟清诗送，不救归装贫”、《和陶王抚军座送客再送张中》的“汝去莫相怜，我生本无依。相从大块中，几合几分违。莫作往来相，而生爱见悲”、《和陶答庞参军三送张中》“留灯坐达晓，要与影晤言”，以上所列即为诗中见情之句，三次送别，最后一次乃至彻夜晤谈，可见情感之深。古人云：“黯然销魂者，唯别而已矣！”然而诗人却是“笑谈来生因”、“空吟清诗送”、“汝去莫相怜”、“莫作往来相”，可见诗人的理智与旷达、表情的含蓄与内敛。

再次，陶诗往往移情入景，借景抒情；而苏诗则更多的是触景生情，情化为理。

人之情感本身是有一定的神秘性的东西，它本质上是一种意绪，或感事而生或触景而发，具有倏去倏来、无影无踪之特点。正如钟嵘《诗品序》所云："春风春鸟，秋月秋蝉，夏云暑雨，冬月祁寒，斯四时之感诸诗者也。嘉会寄诗以亲，离群托诗以怨。……凡斯种种，感荡心灵，非陈诗何以展其义，非长歌何以骋其情？"天地万物往往是诗人情感的触发点，情与景如同水分子中的氧与氢一样，交融混合在一起形成一滴滴水珠融汇成诗歌中的意识之流。故王国维先生说，一切景语皆情语也。正因为此，我们在考察诗人情感表达时，是不可不考察他们诗中的情景关系的。

从整体而言，陶诗移情于景，借景抒情特点突出。借景抒情即诗人对某种景象或某种客观事物有所感触时，把自身所要抒发的感情、表达的思想寄寓在此景此物中，通过描写此景此物予以抒发。如陶诗的代表作《归园田居》其一（少无适俗韵）、其三（种豆南山下）以及《饮酒》其五（结庐在人境）皆是这方面的典型之作，读者可自去体味。我们这里主要讨论陶诗的移情入景的情况。这种方式将感情融汇在特定的自然景物中，借对这些自然景物描摹刻画抒发感情，是一种间接而含蓄的抒情方式。西方美学家把这种抒情方式称作"移情作用"，朱光潜先生曾对这种抒情方式做过精彩的描述，他在其《美感经验的分析》（三）一文中云：

> 在聚精会神的关照中，我的情趣和物的情趣往复回流。有时物的情趣随我的情趣而定，例如自己在欢喜时，大地山河都随着扬眉带笑，自己在悲伤时，风云花鸟都随着黯淡愁苦。惜别时蜡烛可以垂泪，兴到时青山亦觉点头。有时我的情趣也随物的姿态而定，例如睹鱼跃鸢飞而欣然自得，对高峰大海而肃然起敬，心情浊劣时对修行清泉即洗刷净尽，意绪颓唐时读《刺客传》或听贝多芬的《第五交响曲》便觉慷慨淋漓。物我交感，人的生命和宇宙的生命互相回还震荡，全赖移情作用。[30]

"惜别时蜡烛可以垂泪，兴到时青山亦觉点头"，"睹鱼跃鸢飞而欣然自得，对高峰大海而肃然起敬"，这就是移情作用的结果。显然，陶诗中许多精彩的情景句都属于这种情况。如以下的写景名句：

东园之树，枝条载荣。竞用新好，以招余情。《停云》

山涤馀霭，宇暧微霄。有风自南，翼彼新苗。《时运》

榆柳荫后檐，桃李罗堂前。《归园田居五首》其一

白日掩荆扉，虚室绝尘想。《归园田居五首》其二

弱湍驰文鲂，闲谷矫鸣鸥。《游斜川》

新葵郁北牖，嘉穟养南畴。《酬刘柴桑》

蔼蔼堂前林，中夏贮清阴；凯风因时来，回飙开我襟。

芳菊开林耀，青松冠岩列。《和郭主簿二首》其二

寒气冒山泽，游云倏无依。《于王抚军座送客》

平畴交远风，良苗亦怀新。《癸卯岁始春怀古田舍二首》其二

众蛰各潜骇，草木纵横舒。《拟古》其三

青松夹路生，白云宿檐端。《拟古》其五

日暮天无云，春风扇微和。《拟古》其七

这些景语描绘形象生动而富有情趣，确实是达到了形神俱足的艺术妙境，极为典型地体现了融情入景借物象而寄托抒发情感的表情方式。另外，也不难看出，这些诗句在写景的手法上，几乎都运用了拟人的修辞格，赋予形象以生命情态，物我交融，达到了"不知何者为我，何者为物"的艺术境界。[31] 真是如朱先生所言的"物我交感，人的生命和宇宙的生命互相回还震荡"，诗人的情感借物象而融入到天地万物之中，与天地参，与宇宙合一，陶诗的情感魅力及其艺术感染力亦体现于此。

苏诗虽然也有一些移情入景的诗作，如《和陶停云》的"云屯九河，雪立三江"、《和陶使都经钱溪》的"乔木卷苍藤，浩浩崩云积"、《和陶饮酒》其八的"煌煌凌霄花，缠绕复何为"、《和陶归园田居》其三的"仰观江摇山，俯见月在衣"以及上文提到的那首悼念爱妾朝云的《和陶和胡西曹示顾贼曹》拟人诗等，但言情终究不

是诗人的目的，诗人最终的目的都是为了达理言志，因此，诗人很少就所见之景物作细腻精致的描绘，往往是稍加点染即转入到意理的表达上去了。典型如《和陶和刘柴桑》：

万劫互起灭，百年一踟躇。漂流四十年，今乃言卜居。
且喜天壤间，一席亦吾庐。稍理兰桂丛，尽平狐兔墟。
黄橼出旧卉，紫茗抽新畬。我本早衰人，不谓老更劬。
邦君助畚锸，邻里通有无。竹屋从低深，山窗自明疏。
一饱便终日，高眠忘百须。自笑四壁空，无妻老相如。

此诗一开篇就下理语：万劫互起互灭，百年光阴乃一踌躇瞬间。诗中绘景之句“黄橼出旧卉，紫茗抽新畬”、“竹屋从低深，山窗自明疏”仅是穿插而已，稍作描写即马上转入到议论，两处皆是如此。且此两处景语看似客观描述，但其中亦暗含深意，前两句“出旧卉”、“抽新畬”有刘禹锡“沉舟侧畔千帆过，病树前头万木春”相似哲理；而后两句“竹屋从低深，山窗自明疏”，又俨然有陶渊明“静寄东轩，春醪独抚”影子，分明见出诗人的旷达与自适。此诗记叙的是贬谪海南的诗人刚被从寓居的官舍赶逐出来，不得已买地筑室的情况，故有“尽平狐兔墟”、“邦君助畚锸”的描写。而四个景语所运用的“出”、“抽”、“从”、“自”等健字可见诗人旷达自适而又桀骜不屈的精神气质。诗末“四壁空”、“老相如”皆含佛语，照应开头“万劫起灭”，以佛语始以佛语终。全诗情、景、理融合，情中见理，景中含情，而终归于理。

《和陶赴假江陵夜行郊行步月作》也很典型（诗略），年过花甲贬谪天涯的诗人，夜不能寐，凌晨出游，其情其景不言而已令人生无限凄凉之感。诗中景语“惊鹊再三起，树端已微明。白露净原野，始觉丘陵平。暗蛩方夜绩，孤萤亦宵征”，几乎是纯白描式的写景，且是一气呵成，接着马上转入思索“归来闭户坐，寸田且默耕”，于是得出结论：“莫赴花月期，免为诗酒萦。诗人如布谷，聒聒常自名。”这是非常典型的由抒情写景而议论达理例子。这样的诗作还有很多，如《和陶王抚军

座送客再送张中》的“莫作往来相，而生爱见悲。悠悠含山日，炯炯留清晖。悬知冬夜长，不恨晨光迟。梦中无与别，作诗记忘遗”、《和陶怨诗示庞邓》的“风雨睡不知，黄叶满枕前。宁当出怨句，惨惨如孤烟。但恨不早悟，犹推渊明贤”、《和陶戴主簿》的“草去土自腈，井深墙愈隆。勿笑一亩园，蚁垤齐衡嵩”、《和陶西田获早稻》的“早韭欲争春，晚菘先破寒。人间无正味，美好出艰难”等无不如此。即使如上文所提到的移情入景的那些诗句，我们也不难看出其中的那些景象其本身亦带有诗人自己的影子，体现出了诗人自己的气节，可以说也是为表达意理服务的。

上文我们主要是从其情感表达的整体表达方式、诗歌情感呈现的隐显特点以及其诗歌中的情感与景物关系三个方面加以比较，总体而言，陶诗平淡而又深情，“天然”、“真淳”，发自肺腑而又平淡出之；苏诗以意胜，以理趣胜，[32] 其着力处不在言情，其胜擅之处也不在于言情，发自肺腑之情而又以理智控之，以淡定处之。这就是二位诗人情思之不同吧。

二、体物：意会言行与捕风捉影

《礼记·乐记》云：“人心之动，物使之然也。”《诗品序》亦云：“气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏。”《文心雕龙·物色》篇则曰：“物色之动，心亦摇焉。”可见，我们古人对于外在自然感发人心志的认识是其来久远且清晰深刻的。然而，大千世界，芸芸众生，风云变幻，形态万端，正所谓“日月叠璧，以垂丽天之象；山川焕绮，以铺理地之形”(《文心雕龙·原道》)，而对这些天象地形，灵心慧眼的诗人们是如何摇动他们的生花妙笔，去描形画像，表达出自己的独特感受的呢？要探究其中三昧，考察诗人的体物之思，无疑是直探本源的捷径之一。陶渊明与苏轼显然亦是此中能手，下面我们就比较两者的体物之思。陶诗与苏轼和陶诗在写景体物上主要体现出如下两个不同特点。

首先，陶诗往往采用意象横向叠加空间并置的方式而苏诗则往往对意象进行纵向的线性描述。诗歌中的景物并非如相片中的景物一样是纯粹的客观景象的呈

现（因为相片中或摄像画面中的景象，对于观众来说都是一样的），而是诗人感受到的带有诗人情感特征的主观映象。而根据诗人的习惯思维方式，诗人笔下的景象往往会呈现两种情况，一是以两个或多个景象叠加或并置，当然这些景象应该体现出相同或相似的特性；一是一个景象的纵向的联想生发。陶诗写景多属于前者，苏诗写景多属于后者。

如陶渊明的《归园田居》其一的写景："方宅十馀亩，草屋八九间。榆柳荫后檐，桃李罗堂前。暧暧远人村，依依墟里烟。狗吠深巷中，鸡鸣桑树颠。"这是陶诗中脍炙人口的写景名句，四联八句全是纯粹的景物描写，同是对偶景句，仍明显可分出两种句式：

其一，第一联与第三联的第一句是一种，这是一句一景一景一象，这种景句的特点是一句诗只含一个物象，物象词之外的其他字词皆是对此物象斯时斯地本身所具有的性质状态等描述。如"十馀亩"、"八九间"分别是描述"方宅"、"草屋"的数量状况，"暧暧"、"远人"皆是描述"村"的光线明暗距离远近。这是古诗中一种重要的写景方式，渊明亦很擅长，如《已酉岁九月九日》是就很典型，其诗云：

> 靡靡秋已夕，凄凄风露交。蔓草不复荣，园木空自凋。
> 清气澄余滓，杳然天界高。哀蝉无归响，丛雁鸣云霄。
> 万化相寻绎，人生岂不劳？从古皆有没，念之中心焦。
> 何以称我情，浊酒且自陶。千载非所知，聊以永今朝。

这是一首非常标准的写景抒情的诗歌，全诗十六句，前八句写景后八句议论抒情，由描写秋景之凄凉而叹人生之劬劳，感人生之不永，故以酒自陶且乐今朝。此诗前八句写景，除第八句属于两象一景外，其他七句全是一句一象一景，分别描写了晚秋夕阳、凄凄风露、衰谢蔓草、凋零园木、清澈寰宇、杳然高天、死寂哀蝉以及凄凉鸣云霄的丛雁等物象，这些叠加并列的意象增加了秋之凄清悲凉的气氛，把诗人的悲秋之情渲染得极为深沉而浓郁。"悲哉，秋之为气也"，"春秋代序，阴阳惨舒。"读此等诗，何人不起人生之悲？于此，我们不得不叹服诗人写景状物之

工。与此诗相类似之作如《丙辰岁八月中于下潠田舍获》写景"郁郁荒山里，猿声闲且哀。悲风爱静夜，林鸟喜晨开"亦是如此。陶诗中此种一句一象一景之景句还有很多，典型的还有"霭霭停云，蒙蒙时雨"、"翩翩飞鸟"(《停云》)，"清琴横床，浊酒半壶"(《时运》)，"晨鸟暮来还，悬车敛馀辉"、"游云倏无依"(《于王抚军座送客》)，"飘飘西来风，悠悠东去云"(《与殷晋安别》)，"崩浪聒天响，长风无息时"(《庚子岁五月中从都还阻风于规林二首》其二)，"凉风起将夕，夜景湛虚明。昭昭天宇阔，皛皛川上平"(《辛丑岁七月赴假还江陵夜行涂口》)，"鸟哢欢新节，泠风送馀善"(《癸卯岁始春怀古田舍二首》其一)，"凄凄岁暮风，翳翳经日雪"(《癸卯岁十二月中作与从弟敬远》)，"迢迢新秋夕，亭亭月将圆。果菜始复生，惊鸟尚未还"(《戊申岁六月中遇火》)，"良苗亦怀新"(《癸卯岁始春怀古田舍二首》其二)，"荣荣窗下兰，密密堂前柳"(《拟古》其一)，"众蛰各潜骇，草木纵横舒"(《拟古》其三)等。

其二，第二、第四联与第三联的第二句是一种，这是一句中两个物象融合成一景，属于两象一景。这两个物象以一个为主，另一个只是对主要物象加以陈述，起到阐释、修饰、限制、补充说明等作用。如"榆柳荫后檐，桃李罗堂前"、"狗吠深巷中，鸡鸣桑树颠"、"依依墟里烟"中的"榆柳"、"桃李"、"狗吠"、"鸡鸣"、"烟"等即是诗人要描绘的主要物象，而其相应的诗中物象皆是对此主象加以阐释说明的。陶诗中这样的例子还有很多，如"山涤馀霭，宇暧微霄。有风自南，翼彼新苗"(《时运》)、"弱湍驰文鲂，闲谷矫鸣鸥"(《游斜川》)、"新葵郁北牖，嘉穟养南畴"(《酬刘柴桑》)、"芳菊开林耀，青松冠岩列"(《和郭主簿二首》其二)、"寒气冒山泽"(《于王抚军座送客》)、"平畴交远风"(《癸卯岁始春怀古田舍二首》其二)、"青松夹路生，白云宿檐端"(《拟古》其五)、"日暮天无云，春风扇微和"(《拟古》其七)等，这些都是很典型的一句一景两象的写景之句。

陶诗这两种写景体物的方式，似乎基本概况了中国古代诗歌写景体物的主要方式，就总体而言，四言诗基本上属于一句一象一景，如"灼灼桃花"、"杨柳依依"、"秋风萧瑟，洪波涌起"之类是也；而七言诗则基本属于一句两象乃至三象一景，如"秋风萧瑟天气凉，草木摇落露为霜，群燕辞归雁南翔"、"两个黄鹂鸣翠柳，

一行白鹭上青天"、"沉舟侧畔千帆过，病树前头万木春"、"春潮带雨晚来急，野渡无人舟自横"、"玉容寂寞泪阑干，梨花一枝春带雨"、"漠漠水田飞白鹭，阴阴夏木啭黄莺"、"疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏"、"桃李春风一杯酒，江湖夜雨十年灯"、"五岭逶迤腾细浪，乌蒙磅礴走泥丸"等。而五言诗的情况相对复杂些，但其大部分仍当属于一句两象乃至三象的情况，如"池塘生春草，园柳变鸣禽"、"余霞散成绮，澄江静如练"、"流波将月去，潮水带星来"、"暗牖悬蛛网，空梁落燕泥"、"气蒸云梦泽，波撼岳阳城"、"明月松间照，清泉石上流"、"鸡声茅店月，人迹板桥霜"等。《文心雕龙·物色》篇云："是以诗人感物，连类不穷，流连万象之际，沉吟视听之区。写气图貌，既随物以宛转；属采附声，亦与心而徘徊。"其所说的"连类不穷"、"流连万象"、"随物宛转"显然是针对意象群而言的。

物象并置叠加，于诗联中相对呈现，这显然是古代诗歌特别是以写景抒情为主的宋以前诗歌的一种主要的写景体物的方式。以意理为主的苏轼诗歌明显有异，于是，苏诗写景很少采用物象叠加并举的方式，而往往只是就一个或两个物象，对之加以纵向的思考推衍，以便表达出自己的意与理。如苏轼的写景名诗《题西林壁》"横看成林侧成峰，远近高低各不同"、《饮湖上初晴后雨二首》其一"欲把西湖比西子，淡妆浓抹总相宜"、《海棠》"只恐夜深花睡去，高烧银烛照红装"等皆是如此。苏轼和陶诗中的写景体物之诗也大都如此。如《和陶酬刘柴桑》诗：

红薯与紫芋，远插墙四周。且放幽兰香，莫争霜菊秋。
穷冬出瓮盎，磊落胜农畴。淇上白玉延，能复过此不？
一饱忘故山，不思马少游。

这是一首非常简短的咏物诗，诗歌前四句写景，但其主要描写的物象只是第一句中的红薯与紫芋，后面三句都是诗人对此物象的所见所闻所感，它们种满庭前园地，虽然不能与秋菊争艳，但亦能发出如幽兰一样的清香。然后又联想到它们被收获之后的情况，再由其美味而想到著名的淇上特产山药，最后联想到蜀中故乡、西汉马少游。可见，诗人并没有对所写景物进行具体细致形象描绘，而是

由此而及彼，由物而及人，重点落到诗人人格精神的表现上。又如《和陶拟古》其九：

城南有荒池，琐细谁复采。幽姿小芙蕖，香色独未改。
欲为中州信，浩荡绝云海。遥知玉井莲，落蕊不相待。
攀跻及少壮，已矣那容悔。

此诗作于绍圣四年（1097）九月，这时的诗人刚被贬海南两月余，诗人以荒池的小芙蕖与天池的玉井莲来比拟自己。诗歌主要是描写荒池芙蕖，显然，其体物并不以描绘形象为主，故诗中真正的写景之句其实只有第一句“城南有荒池”与“幽姿小芙蕖”，而这亦是一句一象一景，前句仅为交代这株芙蕖的地理位置，后面诗句皆是诗人由此及彼的联想所得。这实际上是一种纵向的线性思维，不作客观的描绘，而只是纵向的联想，由物及人，物即是人，人亦是物，所观之物不仅皆着我之色彩，而且亦凸显诗人主体之人格精神。由眼前的一株荒池芙蕖，而思及人生命运之抉择，这就是苏式体物。

上述两诗中的写景句，苏轼都没有采用传统的物象对举的方式，而是先列出物象，然后对之进行描写或感发，这在苏轼和陶诗的涉及写景的诗句中是一种比较常见的句式。这样的例子还有很多，典型如“黄花与我期，草中实后凋。香余白露干，色映青松高”（《和陶己酉岁九月九日》）、“小舟真一叶，下有暗浪喧”（《和陶饮酒》其五）、“芙蕖在秋水，时节自阖开”（《和陶饮酒》其九）、“长庚与残月，耿耿如相依”（《和陶咏贫士》其一）、“耿耿如缺月，独与长庚晨”（《和陶杂诗》其一）、“西窗半明月，散乱梧楸影”（《和陶杂诗》其二）、“悠悠衔山日，炯炯留清晖”（《和陶于王抚军坐送客》）等。

其次，陶诗善于“形”的描绘而苏诗偏重“神”的感知。

“渊明不为诗，直写胸中之妙耳！”陶渊明既然没有刻意作诗，当然也就无所谓对景物的精雕细绘了，故其写景体物往往是目击心会手写，但又天然入妙，体现出了高超的写景体物的艺术才力。就其描景写物的诗歌来看，陶渊明极擅长于

形象的描绘，体物细致入微，生动传神。具体而言，陶渊明是通过两种写景方式来描绘景物的，一是采用拟人手法，移情入景；二是采用白描勾勒手法，让物象客观呈现。

先看拟人的方式，本来，拟人的手法本不专用于描写景物，但我们的诗人却特别擅长于用这种手段来写景绘形。拟人，即把物当人来写，让物人化，使物具有人的思想情感、动作行为，故西方学者称这种写景的方式为移情作用。如陶诗《时运》篇之写景：

山涤馀霭，宇暧微霄。有风自南，翼彼新苗。

花药分列，林竹翳如。清琴横床，浊酒半壶。

上为《时运》诗中两处写景的地方，诗人这里显然是采用了物象并置的方式，分别写到了山、霭、宇霄、风、新苗、花药、竹林、清琴、酒壶等共十余个物象，山、霭等物象本不具有情感、动作，但在诗人笔下，它们却都变得有情有义，山能为诗人而荡涤馀霭，玉宇能为诗人而穿上霞衣，风能解诗人之意适时而来，新苗能为诗人而轻盈舞动；连那山花药草也自动分列成行，林木竹枝也若隐若现，甚至摆放在床榻之上的琴与酒壶，也悠闲自得地待在那儿，随时等待着与主人的亲近。辛弃疾词云："一松一竹真朋友，山鸟山花好兄弟。"真是此情此景的最好写照。山水田园中有如此多的多情而善解人意的好朋友，难怪诗人乐此不疲，流连忘返。物本无情，全赖诗人感之赋之。陶渊明以等齐万物的心境，心与物交神如物化，故景具人情，物具人态。罗宗强先生曾非常精辟地指出了陶诗这种物我交融、天人合一的写景境界，他说：

在中国文化史上，他是第一位心境与物境冥一的人。他成了自然间的一员，不是旁观者，不是欣赏者，更不是占有者。自然是如此亲近，他完全生活在大自然中。他没有去描写山川的美，也没有专门叙述他从山川的美中得到的感受。山川田园，就在他的生活之中，自然而然地存

在于他的喜怒哀乐里。[33]

诚然，陶渊明确实是这样一位心境与物境冥一的田园诗人。

又如《和郭主簿二首》其一的写景：

蔼蔼堂前林，中夏贮清阴；凯风因时来，回飙开我襟。

诗人用一个“贮”字一个“开”字，赋予了林木、凯风以人的动作行为，阴阴夏木，于诗人堂前生机勃勃地生长，本就令人神清气爽，而它们竟然是特意为诗人而贮存清气阴凉，这是多么情深意厚！沁人心脾的南风，适时而来，虽已经拂面而过，但仍然回来为我解开衣襟，这是多么体贴入微！诗人写景体物，竟是如此的细腻生动，非有如陶渊明一样的灵心慧感写不出这样动人的诗句。

以上二例，都是诗人运用拟人手法写景体物的典型之作，诗人的许多写景体物的佳句皆是这种拟人化的句子，如：

东园之树，枝条载荣，竞用新好，以招余情。《停云》

翩翩飞鸟，息我庭柯，敛翮闲止，好声相和。《停云》

鸟哢欢新节，泠风送馀善。《癸卯岁始春怀古田舍》其一

平畴交远风，良苗亦怀新。《癸卯岁始春怀古田舍》其二

新葵郁北牖，嘉穟养南畴。《酬刘柴桑》

青松在东园，众草没其姿。《饮酒其八》

青松夹路生，白云宿檐端。《拟古其五》

日暮天无云，春风扇微和。《拟古其七》

众鸟欣有托，吾亦爱吾庐。微雨从东来，好风与之俱。《读山海经》其一

从上列诗人写景名句看，似乎诗人非常擅长于描写“风”，上面详析的两处都写到“风”，且都是南风，后面列举的这些句子也大部分都涉及到“风”，这实在是一个有趣的现象，值得进一步研究。

再看白描勾勒的手法。

所谓白描勾勒，即是以极为简省的笔墨即精炼地描画出景物的形象。这种写景的方式当然就很少借助修辞手段，也不对景物作精细的描绘，而只是简笔勾勒，让物象客观自然地呈现于读者的面前。陶诗中最典型的莫过于如《癸卯岁十二月中作与从弟敬远》诗中写雪景句：

凄凄岁暮风，翳翳经日雪。倾耳无希声，在目皓已洁。

宋人梅尧臣有论云："状难写之景，如在目前；含不尽之意，见于言外。"后人以为能达此境界，当是写景体物之诗的最高境界，陶诗此处的写景，能当此数语之评。前两句仅仅用十字，诗人就为我们描绘了一幅寒冬腊月天昏地暗朔风凄凄大雪翳翳的隆冬景象：凄凄，突出风之凄厉；岁暮，交代季节以增强风之凛冽；翳翳，突出雪之大，光线之黯淡；经日，突出雪下之久，烘托出人之心理的难熬。此中已经蕴含许多意味，而字面之外，诗人与从弟敬远的遭遇、诗人对从弟敬远的情感以及诗人归隐田园孤高自守的精神气节等言外之意，亦尽在不言之中，这是典型的"含不尽之意，见于言外"。特别是后十字，写雪而不直接描绘其形，只是从耳之所听、目之所视两个方面，极为简略地以"无希声"、"皓已洁"六字出之，寥寥数语，毫不经意之中，摹写出冬雪降临、大地已白的雪景。"以少总多，情貌无遗。"后人对此两句绘景有极高的评价，如宋人罗大经《鹤林玉露》丙编卷五评曰："渊明雪诗云：'倾耳无希声，在目皓已洁。'只十字，而雪之轻虚洁白尽在是矣。后来者莫能加也。"[34] 清人朱庭珍亦说："'倾耳无希声，在目皓已洁'，寥寥十字，写尽雪之声色。后人千言万语，莫能出其右矣。"[35] 他们都认为陶渊明此两句写雪之诗，已经达至最高境界，后人都不能超过了，可见其评价之高。为何这两句能得此极评呢？显然罗、朱二人都强调了其言简意赅的特点，我们认为，正是因为诗人能够以极为简省的笔墨，而又准确生动地描绘出了难写的常见雪景，达到了"状难写之景，如在目前"艺术要求，故其不愧为写景佳句。而诗人以寥寥数语勾勒形象的手法，正是我们所说的白描的手法。

陶诗中这样的写景佳句还有很多，如《归园田居》其三"种豆南山下，草盛豆

苗稀"、《连雨独饮》"云鹤有奇翼，八表须臾还"、《与诸人共游周家墓柏下》"今日天气佳，清吹与鸣弹"、《饮酒》其十六"敝庐交悲风，荒草没前庭"、《拟古》其四"山河满目中，平原独茫茫"、"松柏为人伐，高坟互低昂"、《拟古》其八"路边两高坟，伯牙与庄周"、《拟挽歌词》其三"荒草何茫茫，白杨亦萧萧"等等，无不是言简景备，语短情长之绘景佳句。

陶诗写景体物，深得后人称赏。我们仅举一例即足以说明此点，如陶诗《癸卯岁始春怀古田舍》(其二)的写景名句"平畴交远风，良苗亦怀新"，苏轼就曾赞赏说"非古之偶耕植杖者，不能道此语。非余之世农，亦不能识此语之妙"[36]。宋人张表臣在先转述苏轼对渊明此句的评论之后，还以自己的亲身体验表达了对此句的赏析，他说："仆居中陶，稼穑是力，秋夏之交，稍旱得雨，雨余徐步，清风猎猎，禾黍竞秀，濯尘埃而泛新绿，乃悟渊明之句善体物也。"[37] 清人洪亮吉对陶渊明此句亦深有所感，他在其《北江诗话》卷一说："余最喜观时雨既降，山川出云气象，以为实足以窥化工之蕴。古今诗人，虽善状情景者，不能到也。陶靖节之'平畴交远风，良苗亦怀新'，庶几近之。"[38] 陈祚明《采菽堂古诗选》卷十三评曰："'平畴'二语写景，神到之句，写物者摭实，写气色者蹈虚，便已生动；若写神，谁能及之？"[39] 沈德潜甚至认为此句是陶诗中最佳之句，他在其《古诗源》卷九中指出："倘有人问'陶公何句最佳？'愚答云'平畴交远风，良苗亦怀新'，亦一时兴到也。"[40] "平畴交远风，良苗亦怀新"是否为陶诗体物最佳之句，见仁见智，我们在此不作评断，但陶诗善于写景体物则显然为众所公认。

苏诗重意理的体验与感悟，故其描写景物时，很少对其做客观细致的形象描绘，往往是对所观景物所蕴含的意理进行阐发，不重其形的描摹而是重在其神的感悟。就像《庄子》寓言中运斤成风的匠人与游刃有余的庖丁一样，以神遇而不以目视。如《和陶归园田居》，其诗前有一篇长达 170 余字的序文，本身就是一篇优美的写景抒情散文，序文语如"沐浴于汤泉，晞发于悬瀑之下，浩歌而归，肩舆却行，以与客言，不觉至水北荔枝浦上。晚日葱茏，竹阴萧然，时荔子累累如芡实矣"，完全是一段清新优美，充满诗情画意的写景佳文。然而其诗却完全异于是，六首诗中只有第一首、第三首见出写景的迹象，但其写景却是非常有限的，如

第一首诗中只有前两句“环州多白水，际海皆苍山”是纯写景，显然这种写景并不是如渊明诗中的“方宅十馀亩，草屋八九间。榆柳荫后檐，桃李罗堂前。暧暧远人村，依依墟里烟”之写景对景物加以描绘，而是仅对此地景况加以简单的介绍，一个“多”字一个“皆”字，显然都是强调诗人自己的感受，对景物稍加点出之后马上就直接加以感发，“以彼无尽景，寓我有限年”。第三首则更甚，“新浴觉身轻，新沐感发稀。风乎悬瀑下，却行咏而归。仰观江摇山，俯见月在衣。步从父老语，有约吾敢违。”每一句中都有景，每一句都仿然“诗中有画”，而每一句又都不是写景，诗歌描写的画图中我们几乎完全忽略了其景物的形象（除“仰观”、“俯见”一联外）而只见一个快乐的诗人在且行且歌，读者几乎完全陶醉于诗歌所体现出来的快乐氛围之中而忽略了那些美丽的“悬瀑”、“江”、“山”、“月”等景物，只感知其神而忽略其形，本就是因为诗人并没有对景物形象加以描绘的结果。读这样的诗歌，我们也许会很难忘记诗人那快乐的神态，但肯定会很容易忘掉那些具体的景物形象。正如我们总会记得“荷尽已无擎雨盖，菊残犹有傲霜枝”、“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏”、“零落成泥碾作尘，只有香如故”等诗句中的菊花、梅花的精神气节，但对于诗中所描写的具体的菊花梅花的形象我们则很少留意一样。

又如《和陶己酉岁九月九日》诗也很典型，其诗及序如下：

> 十月初吉，菊始开，乃与客作重九，因次韵渊明《己酉岁九月九日》一首。胡广饮菊潭水而寿，然《李固传赞》云：“其视胡广赵戒，犹粪土也。”
>
> 今日我重九，谁谓秋冬交。黄花与我期，草中实后凋。
> 香余白露干，色映青松高。怅望南阳野，古潭霏庆霄。
> 伯始真粪土，平生夏畦劳。饮此亦何益，内热中自焦。
> 持我万家春，一酬五柳陶。夕英幸可掇，继此木兰朝。

此诗作于绍圣二年（1095）十月，岭南惠州菊花十月始开，贬谪惠州的诗人睹此始开的菊花而作此诗。看此诗题，或以为诗人当详尽描绘这有异于中原的晚开

的菊花美丽形象，但诗序即已经告诉我们诗人又当借题发挥了。从诗歌来看，诗人几乎没有对这晚开的美丽菊花进行任何形象的描绘，写菊花的景句仅“黄花与我期，草中实后凋。香余白露干，色映青松高”四句，而这四句显然并非绘形，而是写菊花草中后凋、露干香浓、色高青松的品格气节，诗歌其他诗句也全是写诗人自己感受、联想等，这是一首咏物而不绘物之诗，典型地体现了诗人咏物略形取神的体物特点。

苏轼和陶诗中许多写景的诗句，都体现出这种略形而取神的特点。如“小舟真一叶，下有暗浪喧”(《和陶饮酒》其五)、“芙蓉在秋水，时节自阑开”(《和陶饮酒》其九)、“早韭欲争春，晚菘先破寒”(《和陶西田获早稻》)、“丹荔破玉肤，黄柑溢芳津”(《和陶怀古田舍》其二)、“春江绿未波，人卧船自流”(《和陶游斜川》)、“悠悠衔山日，炯炯留清晖”(《和陶于王抚军坐送客》)、“飞泉与万初，舞鹤双低昂”(《和陶拟古》其四)、“长庚与残月，耿耿如相依”(《和陶咏贫士》其一)、“耿耿如缺月，独与长庚晨”(《和陶杂诗》其一)、“西窗半明月，散乱梧楸影”(《和陶杂诗》其二)等，诗人无论是吟咏花草树木还是山川日月，都没有对它们进行形象的描绘，而是写出自己在观察它们时得到的感受与启示，大多数的景物描写之中，我们仿佛都能感受到诗人自己的人格气节来。清人方东树曾云:“山水风月，花鸟物态，千奇万状，天机活泼，可惊可喜，太白、杜公、坡公三家最长。……杂以嘲戏，讽谏谐谑，庄语悟语，随兴生感，随事而发，此东坡之独有千古也。”[41] 确实，苏东坡这种独特的写景体物的方式，也只有天才如苏轼者能做到。

我们说苏轼写景体物略形而取神，并不是说他不擅长于景物的形象描绘，而是特指他晚年和陶诗的写景体物特点而言，其实苏轼不但很擅长于对景物作细腻生动体物入微的形象刻画，而且还对写景体物有很深的心得体会。如苏轼在《评诗人写物》中提出：

> 诗人有写物之功。“桑之未落，其叶沃若”，他木殆不可以当此。林逋《梅花》诗云“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏”，决非桃、李诗。皮日休《白莲》诗云“无情有恨何人见，月晓风清欲堕时”，决非红莲诗。此

乃写物之功，若石曼卿《红梅》诗云“认桃无绿叶，辨杏有青枝”，此至陋语，盖村学中体也。

（《苏轼文集》68/5/2143）

这表明诗人对于写景体物有鲜明的观点：既要准确生动地表现物之形态，如《诗经·氓》之以“沃若”来形容桑叶；更要通过物态物形的刻画来传达物之神理，如林逋之《梅花》诗、皮日休《白莲》诗。苏轼还在《书郑谷诗》中指出：

郑谷诗云“江上晚来堪画处，渔人披得一蓑归”，此村学中诗也。柳子厚云“千山鸟飞绝，万径人踪灭。扁舟蓑笠翁，独钓寒江雪”，人性有隔也哉？殆天所赋，不可及也已。

（《苏轼文集》67/5/2119）

郑诗与柳诗所写虽都是江上渔翁独钓之景，但郑诗却远不及柳诗，根源还在于两人精神境界的不同。显然，苏轼认为诗歌境界与人的境界相关，没有高远的精神境界者是写不出境界高远之作的，这与苏诗写景体物重神而不重形的特点是一致的。“论画以形似，见与儿童邻。赋诗必此诗，定非知诗人”（苏轼《书鄢陵王主簿所画折枝二首》其一），诗人论诗作画，皆求神似而略形似，为我们提供了宝贵的艺术启示。正是在这样的艺术理论的指导下，诗人亦创作出大量写景体物的名篇，特别是诗人的前期诗歌中，这样的名篇更多。如上文提到的《题西林壁》、《饮湖上初晴后雨二首》其一、《海棠》、《百步洪》以及《红梅三首》等皆是这方面的杰作。其他如“登高回首坡垄隔，惟见乌帽出复没”（《辛丑十一月十九日，既与子由别于郑州西门之外，马上赋诗一篇寄之》）、“荷背风翻白，莲腮雨退红”（《宿余杭法喜寺，寺后绿野亭，望吴兴诸山，怀孙莘老学士》）、“江头千树春欲暗，竹外一枝斜更好”（《和秦太虚梅花》）、“千山动鳞甲，万谷酣笙钟”（《行琼、儋间，肩舆坐睡，梦中得句云》），这些写景体物之名句，无不形神具备。

总之，在写景体物上，陶诗重形的描绘而苏诗重神的感发，陶诗多景象的并

置而苏诗多景象的解索，陶诗多客观的描述而苏诗多主观的感悟，陶诗多景语情语而苏诗多意语理语。一言以蔽之，陶诗意会言行，以象显情；苏诗捕风捉影，以象见意。写景体物上的这些差异既反映了二位诗人自身的诗思之不同，也体现了诗歌的时代差异，相较于前代诗歌，宋代诗人不满足于只对客观自然作被动的感受与描述，而要进行更深入的理解与探索，甚至作形而上的哲理的归纳，这其实是理性精神强化的表现。

三、叙事：平铺直叙与夹叙夹议

我国古代诗歌虽然是以抒情诗为主，但叙事诗的传统也源远流长，并亦取得极高的艺术成就，如“饥者歌其食，劳者歌其事”的《诗经》、“感于哀乐，缘事而发”的汉乐府民歌。古诗的写实精神，从表达方式上来看，主要即是强调其叙事的特点。从诗歌发展史来看，自《诗经》开始就流传下来许多优秀的叙事作品，典型的如《诗经·卫风·氓》、《诗经·大雅·生民》、《诗经·豳风·七月》、《楚辞·九章·涉江》，汉乐府民歌中的《陌上桑》、《孔雀东南飞》，北朝民歌《木兰诗》，蔡琰的《悲愤诗》，唐杜甫的“三吏三别”、《北征》、《自京赴奉先县咏怀五百字》，白居易的《琵琶行》、《长恨歌》，清代吴梅村的《圆圆曲》等，无不是脍炙人口影响深远的叙事名篇。可以说，相较于西方叙事诗，中国的叙事诗的艺术成就应该说是毫不逊色的。那么，作为中国诗歌的两位杰出代表陶渊明与苏轼，他们诗歌的叙事艺术上有什么不同呢？我们认为，从诗思表达的角度来看，陶诗与苏轼和陶诗在叙事艺术上主要有以下三个方面的区别：

首先，陶诗多平铺直叙，苏诗多夹叙夹议。陶诗叙事上，仍是沿袭古诗叙事的传统，往往平铺直叙一气直下，较少转折变化，体现出陶诗古朴质直的特点；而苏轼和诗则很少如此，其诗往往是叙中有议，乃至联想、抒情等手段并用，诗思变化灵动，在叙事诗中有时甚至叙事性并不明显而说理性抒情性反而凸显。如《归园田居》其三：

种豆南山下，草盛豆苗稀。晨兴理荒秽，带月荷锄归。

道狭草木长，夕露沾我衣。衣沾不足惜，但使愿无违。

新浴觉身轻，新沐感发稀。风乎悬瀑下，却行咏而归。

仰观江摇山，俯见月在衣。步从父老语，有约吾敢违。

上为陶诗，下为苏轼和诗。陶诗叙写田园耕作隐居之乐，首联介绍事情的起因：种豆南山，草盛苗稀；此联叙写耕作的艰辛：晨起而出，带月而归；三联叙写道途的因草木生长而变狭，乃至晨征夕归都不免露水沾衣；尾联表达自己不畏耕作的辛劳，但能使自己归田隐居之愿不得违背即可。诗歌前六句皆是叙事，最后一联抒怀且又运用了顶针之法与前句相连，全诗环环紧扣，平铺直叙，一气而下，略无停顿。而又语言朴实，语气平和，确实典型地体现了陶诗平淡自然的特点。

苏轼和诗叙写自己的贬居出游之乐，虽是流连山水之中，但诗人并没有凿实叙事，诗序明确告诉我们这是诗人于清明时节游白水山佛迹岩，沐浴汤泉晞发悬瀑后所作，但是诗人并不去具体描写山水景物如何，也不叙写事情的前因后果，而是着重叙写自己此行的感受，在巧妙的叙述之中，借用语典事典，交代事情的经过，叙事而使人不觉得是叙事，既非抒情而又情意盎然，亦非议论而又发人深思，读这首诗歌总使我想起诗人的那句“报道先生春睡美，道人轻打五更钟”，仿佛耳边能听到那寺庙里不时传来的钟响磬鸣。[42] 此诗可以说是苏诗叙事性削弱而意理性增强的典型之例。

如果说上例中苏诗的和诗还不是很典型地体现夹叙夹议特点的话，我们再看一例：

陶渊明 游斜川

开岁倏五日，吾生行归休。念之动中怀，及辰为兹游。

气和天惟澄，班坐依远流。弱湍驰文鲂，闲谷矫鸣鸥。

迥泽散游目，缅然睇曾丘；虽微九重秀，顾瞻无匹俦。

提壶接宾侣，引满更献酬；未知从今去，当复如此不？
中觞纵遥情，忘彼千载忧。且极今朝乐，明日非所求。

苏轼 和陶游斜川 正月五日与儿子过出游作

谪居澹无事，何异老且休。虽过靖节年，未失斜川游。
春江绿未波，人卧船自流。我本无所适，泛泛随鸣鸥。
中流遇洑洄，舍舟步层丘。有口可与饮，何必逢我俦。
过子诗似翁，我唱儿辄酬。未知陶彭泽，颇有此乐不。
问点尔何如，不与圣同忧。问翁何所笑，不为由与求。

显然，两首诗皆是出游之中，应该说是典型的叙事之诗。陶诗是其与邻居正月五日游斜川后所作，此诗结构思路非常清晰：前四句为第一层，叙写出游之因，感念时光逝去之速因而趁佳日出游；中八句为第二层，叙出游所见；后八句为第三层，叙游后所感。全诗除后六句外，其余皆是叙述，顺着事情发展自然顺序，也是一气而下，平铺直叙，抒写了自己归隐游川之乐。苏诗亦为写出游之乐，然而诗意变化无常，诗思跳跃，全诗浑然一体，很难分出明显的层次。诗人边叙边议，句式变化不定，前四句中第一句叙述，后三句议论；虽是交代出游之因却以转折句式出之。第三联写景，第四联又转写己怀；第五联回写出游而第六联马上又发议论；第七联联想到自己有儿子可陪同写诗唱和，第八联则明知故问陶渊明是否有此乐？诗人谐谑自足之情由此可见；第九联更是联想到孔子与弟子们的对答之乐，诗人神思恰似灵蛇之舞，神龙之游，让人很难抓住其端绪。本是叙事记游之作，却忽而叙事，忽而写景，忽而议论，忽而联想，诗歌的叙事色彩显然不如议论色彩浓。

其他如《归园田居》其四、其五、《示周掾祖谢》、《赴假江陵夜行途口》等皆是这方面的典型之作。

其次，陶诗叙事较完整清晰，苏诗叙事简略而富有变化。陶诗叙事，思路结构清晰，往往有始有终，把事情的前因后果以及事情的经过都有所交代，叙事具

有完整性；而苏轼和诗往往着重于自我感受的抒写，思绪飘忽不定，很少循规蹈矩地叙事，故其诗叙事简略。上文中的《归园田居》其三、《游斜川诗》等即可看出此点。我们再看下面两组诗：

东方有一士，被服常不完；三旬九遇食，十年着一冠。
辛勤无此比，常有好容颜。我欲观其人，晨去越河关。
青松夹路生，白云宿檐端。知我故来意，取琴为我弹。
上弦惊别鹤，下弦操孤鸾。愿留就君住，从今至岁寒。

黎山有幽子，形槁神独完。负薪入城市，笑我儒衣冠。
生不闻诗书，岂知有孔颜。翛然独往来，荣辱未易关。
日暮鸟兽散，家在孤云端。问答了不通，叹息指屡弹。
似言君贵人，草莽栖龙鸾。遗我古贝布，海风今岁寒。

清晨闻叩门，倒裳往自开。问子为谁与？田父有好怀。
壶浆远见候，疑我与时乖。褴缕茅檐下，未足为高栖。
一世皆尚同，愿君汩其泥。深感父老言，禀气寡所谐。
纡辔诚可学，违己讵非迷。且共欢此饮，吾驾不可回。

有客叩我门，系马门前柳。庭空鸟雀散，门闭客立久。
主人枕书卧，梦我平生友。忽闻剥啄声，惊散一杯酒。
倒裳起谢客，梦觉两愧负。坐谈杂今古，不答颜愈厚。
问我何处来，我来无何有。

第一首为陶渊明《拟古》其五，第二首为苏轼和陶《拟古》其五，第三首为陶渊明《饮酒》其九，第四首为苏轼《和陶拟古》其一，先看前两首：陶诗塑造了一个高洁的“东方一士”的隐者形象，诗分三层，前六中八后二。第一层叙写“东方一

士”的形象，描述他的衣食形貌，介绍他的安贫固穷的操守；第二层详细叙述自己去拜访此高人的经过；最后两句表达诗人欲与此“东方一士”常住的愿望。显然诗中这个家住白云下十年着一冠的“东方一士”是想象虚构的，然而诗人仍然是严谨认真地完整地叙写了他的容貌、衣食、精神气质以及其住地、接见“我”之言行等，叙事完整清晰，如实有其人实有其事一样。再看苏轼和诗，同样是塑造形象，而且苏诗中这个“黎山幽子”还是现实生活中的真人，应该在叙写上更完整清晰更有条理，然而事实却并非如此。且看苏诗叙事：第一联介绍其人“形槁神完”，写总体感受；第二联写此“幽人”负薪入市而笑我穿戴儒生衣冠；第三、四、五联叙写这位“幽人”未受诗书礼乐教化，独往独来不关世事荣辱，家住山林云端；后三联写诗人“我”与“幽人”的对话以及他送我古贝布情形。显然此诗纯是叙事，但其叙事如上所析并无一定的顺序，我们可以按照正常顺序重新排列诗句：

黎山有幽子，形槁神独完。日暮鸟兽散，家在孤云端。
生不闻诗书，岂知有孔颜。翛然独往来，荣辱未易关。
负薪入城市，笑我儒衣冠。问答了不通，叹息指屡弹。
似言君贵人，草莽栖龙鸾。遗我古贝布，海风今岁寒。

这样虽然叙事脉络清晰了，但从叙事的完整性来看，仍是有欠缺的，因为原诗本身就是结束于幽人送礼物于我，之后怎么样，我接受礼物后的感受如何等，诗人皆没有交代，诗歌本身就是戛然而止，留下无穷余味让读者自己去品味，这也是苏诗的重要特点之一。

再看第二组，虽然两诗并非对应的唱和之诗，但它们的题材内容却非常相似，都是记叙客人拜访之事。先看陶诗如何叙事：诗分三层，前四句为一层，写田父携酒来访，陶渊明急往迎接之情状；中六句为第二层，紧承前段写田父借造访之机而劝陶渊明与时世共浮沉，不必苦守茅檐；后六句为第三层，记陶渊明回答田父之语，表明自己归隐之决心。此诗叙事完整，层层推进，一气直下，结构非常清晰明了。再看苏诗：其诗也可分为三层，第一层四句，写客人造访久候门庭之情状；

中六句为第二层，写“我”梦醒，为迟迎客人而致歉；第三层为末四句，写诗人与客交谈的情况。苏诗虽然也层次分明，叙事脉络清晰，但其叙事中却极有转折变化，第一联既已交代有客系马门前并扣门相访，下面通常应是主人立即出门相迎，但诗人却故意穿插一闲笔，停下来去描写庭院空空，鸟雀飞散，竟然让到访的客人久久等待，这显然非待客之道。于是第三联补充说明，原来是主人正在酣眠。通常应该是马上写扣门声惊醒酣睡人，但诗人又故意宕开，去描写酣眠的主人正在做梦，并梦见平生的好友。叙完主人的酣卧、白日梦以后，才来一句“忽闻剥啄声”，这个“忽闻”未免也来得太迟了，然而并不是梦醒之后马上去倒裳迎客谢客，而是续写梦意未尽，为扣门声惊散梦中正与好友痛饮美酒的欢宴而遗恨。迎客谢客之后，当是携客入屋了，诗人又补一句“梦觉两愧负”，为什么是两愧负呢？真是意味深长，原来答案在后——“坐谈杂今古，不答颜愈厚”，原来是来客并非其人！前面所有的疑难至此而涣然冰释，结句更是玄妙，既用到《庄子·应帝王》篇“游无何有之乡”语典，而诗人待客之情状，又自然的使人联想到《应帝王》开篇的“啮缺问于王倪，四问而四不知”以及《世说新语》钟会想结交嵇康登门拜访受到嵇康冷遇的典故。回观全诗，从有客扣门至倒裳迎客，中间穿插了多少事情！苏轼此诗既充分体现了其诗立意谋篇的巧构神思，也充分说明苏诗叙事变化无常的特点。

其三，陶诗叙事见情，苏诗叙事见理。

陶诗叙事，往往带情韵以行，叙事中见出诗人真淳至情。其叙事常以情语作结。而苏诗重在说理，叙事也是为明理服务，故即使是叙事中亦见理趣，而其所要阐明的道理，诗人必会在诗中加以指出，常以理语作结。如《拟古》之三，陶诗与苏轼的和诗就很典型地表现了他们在叙事时见情见理的特点：

> 仲春遘时雨，始雷发东隅。众蛰各潜骇，草木纵横舒。
> 翩翩新来燕，双双入我庐。先巢故尚在，相将还旧居。
> 自从分别来，门庭日荒芜；我心固匪石，君情定何如？

> 客去室幽幽，鵩鸟来座隅。引吭伸两翮，太息意不舒。

吾生如寄耳，何者为我庐。去此复何之，少安与汝居。

夜中闻长啸，月露荒榛芜。无问亦无答，吉凶两何如？

前为陶诗，后为苏轼和诗，陶诗叙春燕归旧巢，诗人隐居之心不改。诗歌前四句描述仲春二月，时雨降临，春雷始发，冬蛰之虫惊骇，新生之草木舒展，诗人以抒情的笔调生动地表现了早春二月万物复苏的勃勃生机，我们从诗人所使用的词句“仲春”、“时雨”、“草木纵横舒”等中分明地感觉到了诗人的欣喜的心情。中四句叙翩翩新燕，双双来归，先前就巢仍历历在目，“翩翩”等词中我们仍然清晰可感诗人的欢喜心情。后四句人燕对语，我心依旧，君情如何？情语作结，韵味无穷。全诗叙事简明而又情感浓郁，是一首典型的带情韵以行的叙事诗。苏诗叙客去鵩鸟来，月夜对鵩鸟，相对无语，不问吉凶，表明诗人勘破生死委时任运的心态。前四句记叙客去鸟来，鸟引吭伸翩，长声高鸣似在太息；中四句感喟说理，人生如寄，吾庐安在？鸟来似将去之兆，但既然居无定所，去又如何，还不如与鵩鸟同居；后四句叙月出荒榛见，夜中但闻鵩鸟长啸，我不再问你吉凶，你亦不需回答，表明诗人任情去留超然物外的洒脱与旷达。此诗显然袭化贾谊《鵩鸟赋》而来，[43] 但诗人袭化无痕，且亦不排除诗人完全写实的可能。从其表达方式来看，其叙事中意理的成分很重，表面是在叙事而实际是在表明自己的人生态度，特别是“吾生如寄耳，何者为我庐”等语，与李白“天地者万物之逆旅，光阴者百代之过客”异曲而同工，深含哲理，引人深思。

《咏贫士》七首与《咏二疏》、《咏三良》、《咏荆轲》这些典型的叙事诗几乎都是如此，陶诗在记述古代那些高士闲人时，往往带有对他们的高洁品格的无比钦慕感佩之情，表明了自己要以之为榜样要学习他们高尚人格，体现更多是情感与精神上的认同，故其叙事中感性色彩较浓；而苏轼和诗则虽然也有对这些隐士高人的人格的肯定，但他于诗中表现出来的主要是对他们人格行为的理性思考，有时甚至是有意要着力表现出自己不同常人的思理识见，如《咏贫士》之二、三、四以及《咏三良》、《咏荆轲》即是，体现的是一种对社会人生的理性思索，故其叙事态度相对要客观冷静，叙事中理性意识为多。陶诗与苏诗中这样的诗歌还有很多，如《归园

田居》组诗，《饮酒》组诗之四、之五、之七、之十四、之十九，《移居》二首，《与殷晋安别》，《送羊长史》等，这些诗歌无论是陶诗还是苏轼和诗，都能较典型地体现两位诗人叙事中见情见理的特点。读者可自去体会，不再赘述。

四、说理：议论自然与议论英爽

中国诗歌以抒情言志为主，诗而言理就如同词而言志一样，人们往往认为那是脱离了诗体之本色。故以谈玄说理为主的东晋"玄言诗"以及宋代理学家所作的所谓"理趣诗"被人讥为"理过其辞，谈乎寡味"、"押韵讲义"，严羽《沧浪诗话》更是明确宣言"诗道在妙悟"，指出"诗有别材，非关书也；诗有别趣，非关理也。而古人未尝不读书、不穷理，所谓不涉理路、不落言荃者上也。诗者，吟咏情性也"。[44] 严羽强调诗要以盛唐为法，明确反对宋人"以文字为诗，以才学为诗，以议论为诗"的重学问好说理的倾向。其实，问题的关键不在诗歌到底该不该言理而在于怎样言理，在于诗中之理是如何表达、体现出来的。如果是纯粹为说理而说理，把诗歌变成谈玄说道的工具，则诗歌必然会沦落为"押韵之讲义"，使本来以韵味取胜的诗歌变得"理过其辞，谈乎寡味"；但是，如果能够寓哲理于形象中，在对世事人生、自然万物的兴衰变化感受抒写中，自然而然地体现出深刻哲理来，这样的理诗无疑是优秀的诗歌。反而言之，如果诗歌只是停留在对客观事物的描绘、主观情意的表达、人生世态的叙写而没有哲理的提升或引不起读者形上之思，这样的诗歌显然也不会是什么好诗。诚如王红先生所言："哲理本身就是诗的光辉：诗是朗朗夜空的明星，'理'则是闪烁的星光。"[45] 如果没有了"理"之星光闪烁，则诗国的天空将会是黯淡无光的。诗情和哲理完美的融合，那才是诗中之诗，才是会永远光耀千古流传不朽的好诗。诗歌史上，这样充满诗情与哲理的诗歌也是不胜枚举的，如《沧浪歌》、《汉乐府·长歌行》、曹操的《短歌行》、张若虚的《春江花月夜》、刘希夷的《带悲白头翁》、王之涣的《登鹳雀楼》、王维的《辋川绝句》二十首、白居易的《赋得古原草送别》、刘禹锡的《浪淘沙》(莫道谗言如浪深)、《乌衣巷》、《酬乐天扬州初逢席上见赠》、杜牧的《山行》、李商隐的《乐游原》、罗隐《蜂》、王安

石的《登飞来峰》、程颢的《秋日偶成》、朱熹的《观书有感》、《春日》、于谦的《石灰吟》、郑燮《竹石》、龚自珍《己亥杂诗》（其五）、赵翼《论诗绝句》等等，都是脍炙人口流传极广的哲理诗。陶渊明、苏轼当然是哲理诗的大家，我们在此主要探讨他们是如何在诗中表达出其对人生对自然宇宙的深刻感悟的。

古诗中常见的说理方式主要有以下几种，一是具象见理，通过具体可感的景物形象的描写来表现抽象的哲理，如白居易《赋得古原草送别》、郑燮《竹石》等；二是以事见理，此又可分为叙事见理和以事证理两种情况，前者如朱熹《观书有感》、于谦《石灰吟》等，后者如杜甫《蜀相》、刘禹锡《金陵怀古》、杜牧《赤壁》等；三是议论明理，即直接以议论性的语言进行抽象的概念性的说理，如《汉乐府·长歌行》、刘禹锡《浪淘沙》等。从诗歌中说理成分来看，有整体说理，有局部说理，整首说理如刘禹锡《浪淘沙》、苏轼《题西林壁》等；部分说理如《汉乐府·长歌行》、赵翼《论诗绝句》等。从诗歌之理隐显情况看，有不言理而内蕴理之诗，有直接下理语而理外显之诗，古人谓前一种为不着色相之诗，谓后一种为着色相之诗，我们现在常称之为直接说理和间接说理。另外还有以解玄说禅析理（此“理”之宋明道学家理学家之“理”）方式说理的玄言诗、禅诗、理趣诗等。显然，我们要想全面探讨陶诗、苏诗的说理方式是很难实现也无此必要的，我们这里主要从两位诗人最有特色最有个性的说理方式上加以比较分析，两位诗人说理方式主要体现出两个方面明显的不同。

1. 从心思运行方式看，陶诗是以感受领会义理而苏诗是以智识阐发义理

陶诗往往为宣舒情感而作，其诗中之理无论是外显的还是内蕴的，都是诗人内心感受人生经验的切身体会，也可以说是情中见理；而苏轼历尽人生艰辛而又深谙佛理禅道，参透天道人生，旷达超然，“万物静观皆自得”，加之“以文字为诗、以才学为诗、以议论为诗”的时代诗歌风习的影响，故其诗往往能发新意妙理，体现出一种以智慧学识阐发义理的说理特色。

下面我们首先从陶诗中最富盛名的说理诗《形影神》加以比较分析，限于篇幅，我们只列其第三首：

陶渊明 神释

大钧无私力，万物自森着。人为三才中，岂不以我故？

与君虽异物，生而相依附。结托善恶同，安得不相语？

三皇大圣人，今复在何处？彭祖爱永年，欲留不得住。

老少同一死，贤愚无复数。日醉或能忘，将非促龄具？

立善常所欣，谁当为汝誉？甚念伤吾生，正宜委运去。

纵浪大化中，不喜亦不惧。应尽便须尽，无复独多虑。

《形影神》三篇在《陶集》中地位举足轻重，此诗居于《陶集》卷二之首，因卷一为四言诗，卷二、三、四为五言诗，依据古人编纂惯例，集中诗文篇目次序或依体裁、或依年代，若不能以此二原则，往往依作品本身之高下为序。陶诗已大多不能编年，现存陶集都以《形影神》三篇居于五言诗之首，足见此三首在陶诗中的地位。清人马璞认为“渊明一生之心寓于《形影神》三诗之内”[46]，确是极有见地之言。陶诗中以说理为主的诗歌总计才四首，另一首为《止酒》诗，而这里就占了三首，且这三首是同一诗题下的内容相连不可分割的三首。此诗是诗人针对当时莲社领袖释慧远的《形尽神不灭论》、《万佛影铭》等文而发的。形神关系是当时玄学论辩的一个热门话题，而诗人在形神之外创造性地加上“影”的元素，扩展了思辨的内容，使关于人生问题的论述更加深入，也表明诗人具有哲学思辨的智慧。

在这组诗中，诗人采用寓言体的方式，假设了形、影、神三者互相对话论辩，来表达自己对人生的看法。其第一首为《形赠影》，写形对影的言论，形因为有感于自己不能如天地山川一样万古长存，如是告诫影“得酒莫苟辞”，实是表达了要及时行乐之思想。第二首为《影答形》，影有感于“身没名亦尽”，酒虽能暂时消忧，但不能为自己留下好名声，如是劝形要“立善遗爱”，有益于后。影的思想实际代表了儒家要“立德、立名、立功”的三不朽思想。形与影，实际代表了当时社会普遍存在的两种对立的人生态度。我们看第三首，“神”是如何来回答形与影的，当然主要看诗人是如何通过“神”的解答来说理的：

诗歌显然可分为三层，前八、中十、后六。第一层从“我”(即“神”) 对天地

物理的感受说起，大钧指天地自然，大钧无私，天不兼覆，地不周载，万物自然生长，繁盛而富有生机。人之为人得与天地并立，正因为有“我”之故，此正所谓“天生万物，唯人最灵”。“我”与你们（指形与影）生而互相依附，善恶同感，因此有义务为你们释疑解惑。此层写“神”为之释疑的原因，此处“神”之论辩可谓是以情动人。与人说理，先表明自己与论者的亲密关系，表明“我”之论辩并非为“我”实是因为与你们关系太亲密之故。中段为说理之依据：针对形与影的观点，“神”举例加以辩驳，古代立善的“三皇”现今已不复存在，得享长年的彭祖，也已灰飞烟灭；可见无论老少贵贱，都难免一死；你形之求醉享乐今生，只会加速你的老化；你影之求立善，固常有所欣然，但又有谁将来赞誉你呢？末段为神之结论，以“神”自道的方式，表达自己于人生的感受，既然形之醉度今生、影之立善求名皆不足道，于是只好委运而去，纵浪大化，不喜不惧，生便生，死便死，不再忧虑烦恼。这就是陶渊明的说理，没有咄咄逼人的教训，没有抽象思辨的推理，没有嬉笑怒骂，纯是抒写一己之感受，像是与朋友推心置腹，娓娓道来而情深意切，真可谓动之以情，晓之以理。读者在深受感动之余又能得到哲理的启发，这无疑是一种非常高明的说理方式。美国著名诗人艾略特曾评英国 17 世纪的玄学诗派“能以感官领会义理”，我们亦可借用其语来总结陶诗说理的特点。

陶诗《形影神》三首对后世影响极大，它不但是我们了解陶渊明思想的重要的原始资料，而且它开创了一种寓言体、问答体诗歌说理的体例，虽然寓言问答说理，先秦诸子散文中就已不乏其例，但这种诗歌中如是说理，实是肇端于陶渊明此诗。后代拟作者亦代不乏人，最著名的如白居易的《自戏三绝句》、《心问身》、《身报心》、《心答身》)、《白香山诗集》卷三十五，梅尧臣的《拟陶体》三首、《手问足》、《足答手》、《目释》、《宛陵集》卷二十四等。

陶诗这种以自身感受为主，通过叙写自身对人生对自然的切身感受而能使读者有深刻感悟启发的言理方式，无疑是陶诗的最重要的特色之一。陶渊明的这种感受显然是其对人生经验总结，同时也表明了作者的人生认识与态度。如《饮酒》其五（诗略）“结庐在人境”、“采菊东篱下”这是诗人的真实的生活，“而无车马喧”、“悠然见南山。山气日夕佳，飞鸟相与还”是诗人的切身的感受，也是其独特的感

受，“心远地自偏”、“此中有真意，欲辨已忘言”是诗人的所悟，这种悟显然是来自于其生活经验。诗人只是在客观而真实地描述自己的隐居生活，然而正是在诗人自己的这种真实生活的切身感悟抒写之中，让我们亦得到深刻的感悟与启发。诗歌之理是与诗人的内心活动、内心感受结合在一起的，感性思维的意识之流与理性思考的抽象思辨完美地结合在一起。

有时，诗人的这种心理感受还会幻化成一种象征的形象，并以之来象征自己的高标独具的品格气节进而表达自己的人生观与世界观。如《饮酒》其四“栖栖失群鸟，日暮犹独飞。徘徊无定止，夜夜声转悲。厉响思清远，去来何依依。因值孤生松，敛翮遥来归。劲风无荣木，此荫独不衰。托身已得所，千载不相违”。诗歌以一只“日暮犹独飞”的失群之鸟自比，以鸟终得归孤生之松而暗喻诗人自己的隐居田园，最后四句似说鸟而实说人，表面叙事而实际说理。曾子云：“知止而后有定，定而后能静，静而后能安”（《大学》），人生只有找到了那个让你矢志不移的栖身之所，才能风雨无阻千载不违。人生的终极关怀就体现在诗人这种由感受而幻化成的象征形象之中，这是人生之至理，宇宙之大道。

再看苏诗：

苏轼 和陶神释

二子本无我，其初因物著。岂惟老变衰，念念不如故。
知君非金石，安足长托附。莫从老君言，亦莫用佛语。
仙山与佛国，终恐无是处。甚欲随陶翁，移家酒中住。
醉醒要有尽，未易逃诸数。平生逐儿戏，处处余作具。
所至人聚观，指目生毁誉。如今一弄火，好恶都焚去。
既无负载劳，又无寇攘惧。仲尼晚乃觉，天下何思虑。

苏轼逐首追和陶渊明《形影神》三诗，同样亦是借形、影、神三者论辩以说理。其第一首《和陶形赠影》，“形”言我与你（指“影”）形影相随相因以成，这是自然至理，不应有稍许怀疑。第二首《和陶影答形》，影答我与你就如火上之烟与镜中

之象，不受寒热，醉醒皆梦，实表明诗人“人生如梦”之认识。再看第三首“神”如何解答“形”与“影”对人生的看法：诗歌分三层，前六、中八、后十。第一层诗人首先就冷静指出：“形”与“影”本来就不存在，是因为地、火、水、风四大之物而著成。人不但是年老而至衰弱，动念之间即已非故我，人生的各种欲望亦加速人的老化。人并非能如金石长存，故“我”也不会托附与你们（指形、影）。此段议论，显然受到佛教色空观念的影响，动念已非，形影皆空，只能全神保真。第二层则进一步指出仙佛皆不足学，醉醒皆难逃诸数。“莫从老君言”等四句极为惊警，连用两个“莫”，直接表明诗人对道家长生之道与佛家修炼之道的否定，仙山佛国，终无是处，千千万万虔诚的道教、佛教之徒，陡闻此语，必当如当头棒喝，惊愕莫名。此等语如果不是出自苏子之口，必会被人视为狂人狂语而遭人诋毁，古今诗人中，很少见出此等明显的同时否定佛道两家的诗作。既然仙佛皆不足信，则干脆醉生梦死，得过且过如何？然“醉醒要有尽，未易逃诸数”，这就是诗人的深刻之处，到底该当如何呢？诗歌第三层指出，要去掉形影之累，无思无虑，忘却世事的好恶毁誉，才能免去来自于外界的“负载之劳”与“寇攘之惧”。《周易·系辞》云：“天下何思何虑？天下同归而殊途，一至而百虑，天下何思何虑？”《论语·阳货》云：“天何言哉？四时行焉，百物生焉。”诗人显然已经参透天地万物之道，故能洞彻一切，了然于胸，故其说理往往直指本真，有时甚至是直接加以训导劝诫，就像一个得道高僧在点化弟子一样。这种说理，显然不是如陶渊明拉家常式的娓娓道来，让听者如沐春风，甘之如饴，也不是如韩愈式的板面训示，滔滔不绝，让听者惭然受教，俯首帖耳；它有陶渊明的平静而无其亲切，有韩愈的机辩而无其盛气，冷静理智，洞达透彻，以智识相驱使任意而行，新奇的比喻、玄奥的佛道禅理、冷僻的典故，诗人皆信手拈来，触处生春。沈括说得好：“得心应手，意到便成，故造理入神，迥得天意，此难可与俗人论也。”（《梦溪笔谈》卷十七）

苏诗这种凭超出常人的智识修养说理，自然能新意妙理常出，给人以耳目一新之感，如《和陶归园田居》其一“以彼无限景，寓我有限年”、“周公与管蔡，恨不茅三间”，确是真人妙语，读之解颐；又如《归园田居》其三“新浴觉身轻，新沐感发稀。风乎悬瀑下，却行咏而归。仰观江摇山，俯见月在衣。步从父老语，有约

吾敢违”，是情语还是理语？是庄语还是谑语？诗意盎然之中，兴会淋漓之际，默而识之，府而察之，则玄妙无穷，理在其中矣。

再看苏轼《和陶游斜川》：

春江绿未波，人卧船自流。我本无所适，泛泛随鸣鸥。
中流遇洑洄，舍舟步层丘。有口可与饮，何必逢我俦。
过子诗似翁，我唱儿辄酬。未知陶彭泽，颇有此乐不。
问点尔何如，不与圣同忧。问翁何所笑，不为由与求。

写景中寓理，叙事中寓理，援引点化中寓理，连调侃戏谑中亦寓理，真是一切有理，理趣盎然。

再如苏轼《和陶杂诗》其一：

斜日照孤隙，始知空有尘。微风动众窍，谁信我忘身。
一笑问儿子，与汝定何亲。从我来海南，幽绝无四邻。
耿耿如缺月，独与长庚晨。此道固应尔，不当怨尤人。

诗歌在连续两联写景议论之后，突然发问：“一笑问儿子，与汝定何亲。”这简直是惊天一问？试问古往今来，有哪一位哲学家哪一位诗人有如此之问？——父亲问儿子，我与你到底是什么关系？这不只是新意妙理耳目一新，而是确确实实的惊世骇俗之问？但是又是最本真之问？就如问人“我是谁？”一样，这种对人之本体自我的追问，出现于千多年前的宋人之口，且诗人之问不但超越了“我是谁”之本我之层次，而更进一步追问“我与你”之关系，其实质是把“我与物”之关系更进一步，更具体而深刻化了。诗人之思，真是如浩荡汪洋不见涯涘亦。《诗》云：“高山仰止，景行行止。”其是之谓也！闻一多先生在欣赏张若虚《春江花月夜》时曾感叹道：“在这种诗面前，一切的赞叹是饶舌。”[47] 诚哉，斯言！

2. 从表达效果看，陶诗说理自然平实，诗情哲理融合无痕；而苏诗说理意态纵横，有理过其辞之嫌

诗本吟咏情性，故诗歌的情理结构中应该是以情为主而以理为辅，陶诗虽然多蕴含哲理，但其理往往是情中之理，是因为诗人对自然对人生对社会的本真感受中“无心插柳”之附带产物，故其诗理往往蕴藉含蓄，特别是对于有丰富人生阅历的读者而言，往往能产生愈嚼愈有味的绵绵余韵。苏诗以阐发新意妙理为目的，故其诗大都以写意说理为主，虽然以诗人的天才，往往能给人以耳目一新豁然开朗的理智的启发，不至于“淡乎寡味”；但因为其意理成分过重，打破了传统诗歌情景交融的和谐与情理互渗的平衡，因此总有点显得理过其辞之缺陷。在此我们仅举两人诗歌中的咏史诗为例加以说明之。

下面是陶渊明的《咏三良》诗与苏轼的和诗：

陶渊明 咏三良

弹冠乘通津，但惧时我遗。服勤尽岁月，常恐功愈微。
忠情谬获露，遂为君所私。出则陪文舆，入必侍丹帷。
箴规响已从，计议初无亏。一朝长逝后，愿言同此归。
厚恩固难忘，君命安可违。临穴罔惟疑，投义志攸希。
荆棘笼高坟，黄鸟声正悲。良人不可赎，泫然沾我衣。

苏轼 和陶咏三良

此生太山重，忽作鸿毛遗。三子死一言，所死良已微。
贤哉晏平仲，事君不以私。我岂犬马哉，从君求盖帷。
杀身固有道，大节要不亏。君为社稷死，我则同其归。
顾命有治乱，臣子得从违。魏颗真孝爱，三良安足希。
仕宦岂不荣，有时缠忧悲。所以靖节翁，服此黔娄衣。

“咏三良”这是古代咏史诗的一个重要诗题，“三良”指春秋时秦国子车氏的

三个儿子奄息、仲行、针虎。据《左传·文公六年》纪事："秦伯仁好卒，以子车氏之三子奄息、仲行、针虎为殉，皆秦之良也。国人哀之，为之赋《黄鸟》。"秦伯仁好，即春秋五霸之一的秦穆公。"三良"殉葬之事，《史记·秦本纪》亦有详细记载。《诗经·秦风·黄鸟》即记其事，《黄鸟》诗序云："黄鸟，哀三良也。国人刺穆公以人从死而作是诗也。"显然，哀悼三良讥刺穆公，是此一诗题的常见主题。曹植的《三良诗》、王粲的《咏史》、阮瑀的《咏史》皆是承袭《诗经·黄鸟》之主题，那么陶渊明与苏轼又是怎么看这件事，他们又是如何来发议论的呢？

陶渊明诗分三层，前十、中六、后四。前段详叙三良为国兢兢业业，忠心耿耿，因而深得穆公赏识，提拔为近侍宠臣，且计议无不听从；中段叙议结合，先叙穆公希望自己死后，三良能够同死尽忠；再议君恩本来就太厚，且又是君命也不可违，所以穆公死后，三良皆毫不迟疑杀身殉葬，舍身取义。后段袭用《诗经·黄鸟》诗意，表达了对三良之死的哀伤之情。陶渊明诗从君子死知己，士为知己者死的角度议论，赞扬了三良情深义重。全诗不但内容上皆是围绕一个"恩"字兜转：得恩—感恩—报恩；而且诗人自身也以一腔热情叙写议论之，全诗情感浓郁，每一句中都用到了情语情词，如弹冠、但惧、服勤、常恐、谬获、所私、陪、侍、已从、无亏、长逝、愿、厚恩、安、罔、投义、垄高坟、声正悲、不可赎、泫然沾衣等皆是，无论是叙事还是议论，诗人都是从情感出发，给人的感受就是自然平实，以情动人。

苏诗则显异于是。全诗可分四层，前四、继八、又四、后四。诗歌一开头就明确指出：人之生命重于泰山，不能像鸿毛一样的轻易遗弃。三良因君一言而死，所死实在微不足道。当头棒喝，斩钉截铁，让人悚然一惊。此为第一层，亮出观点。第二层八句，以晏子事君不以私，不为虚名从君而死为例，阐明杀身有道、大节不亏、"君为社稷死，我则同其归"的观点，可以说是义正辞严掷地有声之论。第三层进一步论证，指出君王"顾命有治乱"，臣子当明辨，有选择的听从。因此不从君命的魏颗才是真正孝爱父王，而听从君命而死的三良则不足珍稀。末段四句回到和诗之常，由感叹仕宦虽荣，但时缠忧悲而归结到赞叹陶渊明能及时归去，安于固穷的品格。苏轼此诗的说理，观点新颖，议论纵横，援古以证，层层转进，所论宏通，极见才识。典型地体现了其善于议论，擅长作翻案文章的特点。苏诗的

这种议论特点，在其另外两首咏史诗《和陶咏二疏》、《和陶咏荆轲》中也表现得非常突出，此不多及。

叶嘉莹先生在分析陶渊明《饮酒》诗时曾说“陶渊明的诗中到处都是哲理”[48]，这绝不是夸大其辞，因为陶诗都是其对人生对社会对自然的真切的感悟，这种感悟因为其本身的超功利性，故往往能反映事物的真正本质，体现出事物的本质规律，正如辛弃疾所言陶诗“更无一字不清真”(《水龙吟·老来曾识渊明》)。至于苏诗之擅长于议论，古人已有非常精辟的分析，如清人赵翼《瓯北诗话》卷五指出：“坡诗不尚雄杰一派，其绝人处在乎议论英爽，笔锋精锐，举重若轻，读之似不甚用力，而力已透十分，此天才也。皆坡诗中最上乘，读者可见其才分之高，不在功力之苦也。”[49] 指出了苏诗的议论成就来源于其天才识见之高，而并非来自于功力苦练，这可说是点到了关键。当然，由于苏诗过于强调意理，所以诗中知性过于强化，也就不可避免地产生了缺乏蕴藉的缺点，给人以理过其辞之感。这缺点宋人即已明确指出，如张戒《岁寒堂诗话》云：“子瞻以议论作诗，鲁直又专以补缀奇字，学者未得其所长，而先得其所短，诗人之意扫地矣。”[50] 指责苏诗的议论过多损害了诗意；朱熹亦曾批评苏诗说：“苏才豪，然一滚说尽，无余意。”[51] 显然，苏诗不患才少而是才太多，纪昀批评苏轼“露才扬己”，看来不无道理。

注释：

1.［美］艾布拉姆斯：《镜与灯》第一章《导论：批评理论的总趋向》，郦稚牛等译，北京大学出版社 2004 年版，第 4—5 页。

2. 周裕锴：《宋代诗学通论》，上海古籍出版社 2007 年版，第 357 页。

3. 方以智：《物理小识》，郭齐勇主编《中国古典哲学名著选读》，人民出版社 2005 年版，第 554 页。

4. 范文澜：《文心雕龙注》，人民文学出版社 1958 年版，第 689 页。

5.《蕙风词话·人间词话》合编本，人民文学出版社 1960 年版，第 191 页。

6. 罗宗强：《玄学与魏晋士人心态》，浙江人民出版社 1991 年版，第 343 页。

7.《鹤山先生大全文集》卷五十二，引自《陶渊明研究资料汇编》上册，第 105

页。

8. 罗大经:《鹤林玉露》，中华书局 1983 年 8 月版，第 163 页。

9. 钱钟书:《诗分唐宋》，《谈艺录》，三联书店 2007 年版，第 3 页。

10. 缪钺:《论宋诗》，《诗词散论》，上海古籍出版社 1982 年版，第 36 页。

11. 叶嘉莹:《好诗共欣赏——叶嘉莹说陶渊明杜甫李商隐三家诗》，中华书局 2007 年版，第 7 页。

12. 苏轼:《书渊明乞食诗后》一文云:"渊明得一食，至欲以冥谢主人，此大类丐者口颊也，哀哉哀哉!"《苏轼文集》67/5/2112。

13. 朱自清:《陶渊明年谱中之问题》一文认为:"(陶渊明)始居柴桑，继迁上京，复迁南村。栗里在柴桑，为渊明尝游之地。上京有渊明故居，南村在浔阳附郭。"袁行霈先生则认为:"其根据尚嫌太少，未足论定也。此诗所谓'移居'，从何处移来，姑存疑。"其编年考辨中，亦认为陶渊明从何时何处移居而来，均难考定。参见袁行霈《陶渊明集笺注》本诗后之第 131 页之"解题"与 134 页之"考辨"。

14.《苏轼年谱》卷三十六记:"绍圣四年二月十四日，白鹤新居成，自嘉佑寺迁入。"第 1243 页。

15. 黄希庭:《心理学导论》第十一章《思维》，人民教育出版社 1991 年 5 月版，第 419—420 页。

16. 中共中央文献研究室:《毛泽东诗词集·附录》，中央文献出版社 1996 年 9 月版，第 266 页。

17. 黄希庭:《心理学导论》第十一章《思维》，人民教育出版社 1991 年 5 月版，第 420—421 页。

18.《鸡肋集》，《四部丛刊初编》本(056)，上海商务印书馆，第 218 页。

19. 杨义:《李杜诗学》，北京出版社 2001 年 3 月版，第 446 页。

20. 钱钟书:《宋诗选注》，三联书店 2002 年 5 月版，第 99 页。

21. 刘克庄:《后村诗话·前集》卷二，王秀梅点校，中华书局 1983 年 12 月版，第 25 页。

22. 何文焕:《历代诗话》，第 401 页。冀按：笔者疑"体不似江湖"之"湖"为

"河"字之误。

23. 何薳:《春渚纪闻》，丛书集成初编本，中华书局1985年版，第63页。

24. [美] 苏珊·朗格:《艺术问题》第二讲《表现》，滕守尧译，南京出版社2006年版，第28页。

25. 梁启超:《饮冰室合集》(文集之三十七)，昆明中华书局，中华民国三十年六月再版，第13册，第71页。

26. 同上书，第70页。

27. 同上书，第109页。

28. 同上书，第87页。

29. 叶嘉莹:《迦陵论诗丛稿》，中华书局2005年1月版，第39页。

30. 朱光潜:《文艺心理学》，三联书店2005年10月版，第33页。

31. 冀按：正因为此，"移情作用"有人也称之为"拟人作用"。

32. 马德富:《苏诗以意胜》，《文学评论》1989年第2期。

33. 罗宗强:《玄学与魏晋士人心态》，浙江人民出版社1991年版，第343页。

34. 罗大经:《鹤林玉露》，中华书局1983年8月版，第322页。

35. 朱庭珍:《筱园诗话》，郭绍虞《清诗话续编》本，上海古籍出版社1983年12月版，第2328页。

36.《题渊明诗二首》，《苏轼文集》67/6/2091。

37.《珊瑚钩诗话》卷一，何文焕《历代诗话》，第459页。

38. 洪亮吉:《北江诗话》，陈迩东校点，人民文学出版社1983年7月版，第1页。

39.《采菽堂古诗选》，《续修四库全书》本，上海古籍出版社2002年3月版，第1591册，第90页。

40.《古诗源》，中华书局据"四部备要"本排印，1957年12月版，第211页。

41.《昭昧詹言》卷十一，人民文学出版社1961年10月版，第236页。

42. 我工作的学校对面山上有一寺庙，每当夕阳西下傍晚来临之时，总能隐隐约约听到寺庙里传来的钟磬之音。此时我就不自然地想到《红楼梦》中"富贵又何

为”、“展眼吊斜晖”的诗句，想到那个神出鬼没手持“风月宝鉴”的行脚僧以及那个空空道人。

43.《鹏鸟赋》云：“野鸟如处兮，主人将去。请问于鹏兮，予将何之？吉乎告我，凶言其菑。”

44. 何文焕：《历代诗话》，第686—688页。

45. 王红、谢谦主编：《中国诗歌艺术》，高等教育出版社2004年版，第61页。

46.《陶诗本义》卷二，转引自《陶渊明诗文汇评》，第36页。

47. 闻一多：《唐诗杂论·宫体诗的自赎》，上海古籍出版社1998年版，第17页。

48. 叶嘉莹：《陶渊明的饮酒组诗》，《叶嘉莹说陶渊明饮酒及拟古诗》，中华书局2007年版，第46页。

49. 赵翼：《瓯北诗话》，霍松林校点，人民文学出版社1963年3月版，第56页。

50. 丁福保辑：《历代诗话续编》，中华书局1983年版，第455页。

51. 朱熹：《朱子语类》卷140，中华书局1987年版，第3324页。

第四章　诗格篇

人有人格，诗有诗格。然而诗格作为一个诗学批评术语，其实并无固定的含义，正如其他我国传统美学术语一样，在不同的时代往往具有不同的含义，甚至在同一时代也具有各自不同的意义。钟嵘《诗品》分其前诗人为上中下三品，显然是以等第论诗人之滥觞。而诗格二字连用以论诗，最早似见于隋颜之推《颜氏家训》，其书卷上《文章篇第九》评陆机诗曰："陆平原多为死人自叹之言，诗格既无此例，又乖制作本意。凡诗人之作，刺、箴、美、颂，各有源流，未尝混杂，善恶同篇也。"此处诗格乃指诗歌体例而言并非言其诗风。此后，诗格连用渐成风气。唐代仅以"诗格"命名的诗论著作，据《宋史·艺文志》记载，就有王昌龄《诗格》一卷、王维《诗格》一卷、齐已《诗格》一卷等多达十部[1]，可惜这些作品已基本亡佚了。唐人以格论诗，大致有"格式"、"品格"、"风格"、"气格"四种用法。[2] 宋人论诗，特重气格，他们往往把诗品与人品结合起来，标举劲健昂扬的诗风，反对晚唐五代以来的柔弱衰飒的诗风。如"五季文章堕劫灰，升平格力未全回"（《金门寺中见李西台与二钱唱和四绝句，戏用其韵跋之》之四，《苏轼诗集》28/5/1511）、"唐末人诗，虽格致卑浅，然谓其非诗则不可"（《诗人玉屑》卷一六）、"晚唐诗失之太巧，只务外华，而气弱格卑，流为词体耳"（清吴可《藏海诗话》），晚唐五代这种格卑气弱的诗风亦影响到宋初诗风，正如苏轼在《六一居士集序》中所云："宋兴七十余年，民不知兵，富而教之，至天圣景祐极矣，而斯文终有愧于古，士亦因陋守旧，

论卑而气弱。”北宋诗文革新运动其实正是在对晚唐五代以及北宋初年的这种格卑气弱诗文风气的反省与批判中发动起来的，而其目的就是要通过振兴文风诗风以提升士风。故诗歌之品格与人之精神气节自然融合，使气格成为宋诗开拓振兴的一个重要评价标准。其实，除了“格式”一词外，其他无论是品格、风格，还是气格、格力，乃至格调、格致等，在传统诗学中皆是一个模糊而含混的概念，都是对诗歌的一种整体的应象式的感受，我们也无需也不可能对之作准确的定义，在我们概言诗格时，无论强调其哪一方都有厚此薄彼之嫌，故还不如统言之“诗格”，更为恰当。这从“格”字本义，似乎也可证明这点。《说文》云：“格，木长貌。从木各声。”段注云：“长木言木之美，木长言长之美也。木长貌者，格之本义。”[3] 可见，“格”本就是一个与美有关的词，从美学角度言，也可说格本就是一个美学术语。无论是“言木之美”还是“言长之美”，皆可说是木之整体呈现出来的一种美之风神气韵，结合上述唐宋人对诗格之评述，故我们认为“诗格”亦如“人格”一样，可作为一个对其评价主体的整体风神气质加以概括的术语使用，即“诗格”指对诗歌本身的整体风貌及其气韵神采加以概括的一个诗学范畴。古人或许正是认识到诗之格含义的丰富性，故在品论诗人或诗歌时，有时干脆只言格而不言气格、格力等词，如，“储公（指储光羲）诗格高调逸，趣远情深，削尽常言，挟风雅之迹、浩然之气”（唐殷璠《河岳英灵集》卷中）、“郑谷诗名盛于唐末……但其格不甚高”（欧阳修《六一诗话》）、“学诗之要，在乎立格、命意、用字而已”（张表臣《珊瑚钩诗话》引陈师道语）、“子厚云：‘千山鸟飞绝，万径人踪灭。孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪。’信有格也哉”（《洪驹父诗话》）、“白之歌诗，豪放飘逸，人固莫及。然其格止于此而已，不知变也”（《苕溪渔隐丛话》前集卷六引）、“如渊明诗，是其格高”（陈善《扪虱新话》下集卷一）、“诗以格高为第一”（方回《桐江续集》卷三三）。

显然，以上诗论中之“格”，皆是就所论诗人诗歌的整体风貌而言，虽然其并非特指哪一具体方面，但并不影响读者的理解。概念虽然模糊，但研究的思路必须清晰，考察的对象必须具体，根据上述对“诗格”一词的含义的探讨，下面我们主要从诗歌的风格及其美学风神两个方面对陶诗及苏轼和陶诗加以考察。

第一节 风格——俗与雅

"风格即人！"无论是就诗人本身还是就其诗歌而言，陶渊明之风格特征最重要的无疑是"自然"与"平淡"，故我们下文主要就从这两种风格上对陶渊明与苏轼和陶诗加以比较研讨。

一、自然：内在自然与外在自然

诗重自然！《毛诗序》云："诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗。情动于中而形于言，言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故永歌之；永歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。"说的正是诗歌发乎心志情感之自然。大诗人往往能顺夫情而发之于口，托之于毫端，寓之于文字，自然而然，无需苦思宿构。"文章本天成，妙手偶得之"，正是其真实写照。反之，不出于自然，为作诗而作诗，"为赋新词强说愁"，则必然是无病呻吟，凑词促句，乃至苦吟如贾岛"二句三年得，一吟泪双流"。这种苦吟的态度，虽然是值得钦佩，但其为作诗而作诗的目的，显然是违背了文学艺术出乎自然发乎情性的本质的。古人曾有言，"天下事有一为之，则不能尽妙，而文章尤然。文章之间，诗尤然。世乃有日锻月炼之说，此所以用功者虽多，而名家者终少也。"[4] 非出于自然的刻意为之，即使日锻月炼用功不辍，也是很难成为名家的。

陶诗"笃意真古"(钟嵘《诗品》)，"语时事则指而可想，论怀抱则旷而且真"(萧统《陶渊明集序》)。所谓"真"，即是"不假于物而自然也"，"真者，自然之道也"(《庄子·大宗师》郭象注)，宋人陈模云："盖渊明人品素高，胸次洒落，信笔而成，不过写胸中之妙尔，未尝为诗，亦未尝求人称其好，故其好者，皆出于自然，此其所以不可及也"(《怀古录》卷上)，宋理学家杨时曾指出："陶渊明诗文不可及者，冲淡深粹，出于自然，若曾用力学，然后知渊明诗非着力之所能成"(《龟

山先生语录》卷一），朱熹也曾说过，“渊明诗平淡，出于自然”（《朱子语类》卷一百四十），严羽亦曾指出：“渊明之诗质而自然”（《沧浪诗话·诗评》），明代安盘说：“陶渊明诗冲淡深粹，出于自然，人皆知之”（《颐山诗话》），明许学夷对陶诗自然本色尤其钦服，他曾言“靖节诗真率自然，倾倒所有”、“靖节诗直写己怀，自然成文”、“靖节诗，语皆自然，初未可以句摘”、“靖节诗，平淡自然，本非有所造诣”（《诗源辨体》卷六），清代朱庭珍更是认为“陶诗独绝千古，在自然二字”（《筱园诗话》卷一），清方东树亦云“陶公别是一种，自然清深，去《三百篇》未远”。[5] 显然，陶诗自然，已成共识。诚如徐公持先生所言：“陶渊明是中国诗歌史上最具个人风格的诗人之一。其风格的特质是什么？一言以蔽之，曰：自然。”[6]

陶诗开创并奠定的这种自然风格，在诗歌发展史上亦有重要意义，正如清马星翼《东泉诗话》所云：“陶诗以自然为贵，谢诗以雕镂为工，二家遂为后世诗人分途。王孟储韦多近于陶，至香山极矣；贾岛、李贺皆源于谢，至韩孟联句极矣。”[7] 后代诗歌流派众多，风格多样，但大体而言不外“自然”与“雕镂”二途。明了陶渊明诗具自然风格之后，我们则必须追问，到底何谓自然诗风？

“自然”一词，语出《老子》第二十五章“人法地，地法天，天法道，道法自然”，王弼注曰：“道不违自然，乃得其性。法自然也。法自然者，在方而法方，在圆而法圆，于自然无所违也。自然者，无称之言，穷极之辞也。”[8] 在道家看来，“自然”乃是天地万物之终极真理及其存在方式，是“道”之核心，是人的最终归宿。这种“自然本体论”其实是一种朴素的“人的自然化”，只不过这种“人的自然化”是要“绝圣弃智”、“绝仁弃义”，摒弃“自然的人化”过程中所积累起来的一切文明成果。道家的“自然化”，其本质是使人回归生物性的一种动物性存在，这显然是不可能的。道家自然本体论直接导致了魏晋玄学的名教与自然之辩，王弼的“名教出于自然”、郭象的“名教即自然”以及嵇康的“越名教而任自然”，三人的观点实质上体现了人们对名教与自然的轻重关系变化过程，即不断地向轻忽名教而倚重自然的态度转变，这又与当时社会政治思潮变化有密切关系，特别是与提倡名教的西晋王朝的衰落以及晋室南迁密不可分。东晋士风忽名教而重自然，淡泊功名利禄而钟情于超尘脱俗，顺应自然委运任化，追求风流洒脱无拘无束的逍遥

人生。陶渊明的“自然观”正是当时风气的典型反映。

哲学思潮与士人风气，必将反映在文艺中。首先把“自然”一词与文艺创作联系起来，当推刘勰的《文心雕龙》，其《原道篇》云:“心生而言立，言立而文明，自然之道也。”《明诗篇》说得更明白:“人秉七情，应物斯感，感物吟志，莫非自然。”纪昀认为刘勰“标自然以为宗”，确实，刘勰已把自然作为文艺创作的一个最为重要的宗旨。而真正把“自然”当做一种诗歌风格并给以明确界定的，无疑当属司空图，其《二十四诗品》第十品即为“自然”，他描述此品云：

俯拾即是，不取诸邻；与道适往，着手成春。如逢花开，如瞻岁新。真予不夺，强得易贫。幽人空山，过水采蘋。薄言情晤，悠悠天钧。[9]

司空图非常形象地描述了自然诗风所体现的特点，其要点在前六句，“俯拾即是，不取诸邻”显然是指诗歌取材的问题，即目所见，即是最好诗材，无需他求，其义同于“眼前景致口头语，便是诗家绝妙辞”;“与道适往，着手成春”此“道”显然是以道路来比喻诗思，句意为顺应诗思，便能得心应手，写出美妙诗篇，这与“与山石曲折，随物赋形”的著名比喻异曲同工;“如逢花开，如瞻岁新”与后数句，仍是以比喻的说法来强调要顺应情感诗思之自然，情感心理的自然呈现就像天钧造化一样自然而然。显然，司空图的自然诗风主要还是强调诗思之自然，这与上述刘勰的观点本质上是一致的。其实，古人所说的自然诗风，基本如此，如朱熹所说“渊明诗所以为高，正在不待安排处，胸中自然流出”(《朱子语类》卷一百四十)、许学夷所说“靖节诗直写己怀，自然成文”等无不是着重于诗思的自然运行，雕琢词句、安排结构等必然会打断诗思。

苏轼标举自然美学风格，强调文艺创作要“天力自然，不施胶筋”(《黄州再祭文与可文》,《苏轼文集》63/5/1942)，要“冲口而出，纵手而成”(《跋刘景文欧公帖》,《苏轼文集》69/5/2198)，要“如风吹水，自成文理”(《书辨才次韵参寥诗》,《苏轼文集》68/6/2144)，要如水行地“随物赋形”，他显然是把这种“冲口而出，纵手而成”的自然诗风作为自己文艺创作的美学追求。其和陶诗是模仿学习陶诗的

典型代表，当然更要仿效陶诗自然之风格。那么，两者的自然诗风有何异同之处呢？

1. 首先，诗思运行自然，语词不加雕琢，结构不待安排，全凭神思自运，着手成春，自成文理，这是两者自然诗风的最主要相似点

没有此点的相似性，无疑也就无所谓同具自然诗风，苏轼和诗如果没有这种特点，则肯定是失败之作。据此而言，两种自然诗风其相似性或相同性是主要的，差异性是次要的。

陶诗无论是说理还是叙事，是咏史还是言情，皆是诗思与感觉合一，以口头语写眼前景叙心中思，跟着感觉走，全凭神思自运，如风行水上，自成文理。如说理诗《形赠影》，由天地山川的长存不灭而想到草木得年年再生，而人虽然是万物之灵，却不能如天地、山川、草木一样得永生；再以人生的短暂稍纵即逝，证明人生的悲哀；最后表达所愿要"得酒莫苟辞"。全诗全从人的感受出发，顺着感思而行，语言平实自然，就像两个相知的朋友在诉苦谈心。"形"之言有理有据，观点明确，诗歌的自然平易特点鲜明。《影赠形》与《神释》亦是如此，诗人的议论说理，不是以严密的逻辑见长，也不是以摄人心魄的滔滔雄辩取胜，而是以人之习见习闻的自然社会现象为据，以诗人自己的人生感受、人生经验去感染人、打动人，是一种典型的动之以情、晓之以理的说理方式，而这样的说理方式无疑是最自然也最有说服力的方式。又如叙事诗《游斜川》，诗歌先写出游的原因，次叙出游之所见，再写出游后之所感，自然而然，略无顿挫，更不见安排。且全诗亦是以诗人之感性体验为主，出游是因为有感于"吾生行归休"；而游之中也是目游心接，缅然而睇顾瞻无俦；游后亦是"中觞纵遥情"、"且极今朝乐"，大发感慨；全诗虽是叙事，却由感慨起以感慨终，是一种典型的跟着感觉走的写作方式。再如咏史诗《咏二疏》，诗歌首先就是一番感慨："大象转四时，功成者自去。借问衰周来，几人得其趣？"因思古人而发感慨，自然兴思；接着想象当时二疏急流勇退、群臣相送的情形以及归家后与故老乡邻尽日挥觞行乐的情景，最后以感慨评论结束；诗人感慨贯穿始终，不但叙事带情韵以行，而且在中间的叙述中亦不时直接加以感慨抒怀之句，诗思始终随感受不离不弃，一气直下，明为咏史叙事，其实是借事以抒怀。

最后看其抒情诗，最典型当然莫过于《归园田居》其一，诗歌表达诗人初归田园的无比欣喜的心情，诗人由“少无适俗韵，性本爱丘山”本性写起，言下之意是我本性如此，今终归田园得循本性，难道不令人欣喜吗？不言情而情自见，看似突兀，实则自然。接着先写“误落尘网”之苦，再写得归田园之乐，中间一连串的对偶排比句式，所写内容看似凌乱，其实正表现诗人的欣喜激动之情，所以诗人之笔也随着自己的心情而走，无暇顾及所叙之事、所写之景是否符合其本然的次序，这是诗思循着内在自然而不是循着外在自然而运行的典型例子。正如宋人施德操所云："渊明随其所见，指点成诗，见花即道花，遇竹即说竹，更无一毫作为"（《北窗炙輠录》卷下）。[10] 而这种诗思运行与情感抒发融为一体的创作方式，其实是从自我出发顺应内在自然的反映，是最本真的自然。这种自然正是古人所说的“不待安排”、“胸中自然流出”、“直写胸中之妙”、“直写己怀，自然成文”，这无疑是陶诗自然风格本质所在。

古人评陶诗“如绛云在霄，舒卷自如”（敖器之语）、“如逸鹤任风，闲鸥忘海”（郑厚艺语）、“如清澜白鸟，长林麋鹿”（《竹林诗评》语）[11]、“如松上之风，涧下之水”（杨万里《西溪先生和陶诗序》）[12]，这些评语其实都是对陶诗自然风格的形象描述。关于陶诗的自然风格，当代学者们多有论及，兹举两种有代表性的观点：如徐公持先生就认为，陶诗的自然风格主要表现于写作意图的自娱性、写作态度的诚实性、诗歌形式的朴实性等三个方面[13]；袁行霈先生则认为，陶诗的自然美在于其诗与生活完全打成一片、在于它的朴素美、在于其诗描写的事物的普通平常以及语言的不加锤炼与雕琢。[14] 他们的分析虽然言之成理，给人启发，但显然他们都没有侧重于从创作主体诗思运行自然这个角度加以论述，这似乎总有点遗珠之憾。

苏轼和陶诗学习陶诗自然诗风亦是非常明显，以苏轼的天纵英才以及其艺术天赋，当然能看透陶诗自然的本质所在，虽然学习模仿本质上就是违背自然的，但这并不妨碍其诗自然风格的形成。我们认为苏诗的自然主要表现在其诗歌的“冲口而出，纵手而成”的不待安排上。我们曾在本书第二章第二节“篇章”一节中曾论述了苏诗不拘起结的特点，认为“苏诗的起句往往是信笔而下，直接入题；结句也是兴尽而止，戛然而收，根本无所谓总起概收，同时也看不出诗人有任何刻意

的安排起句与结句”，其实，这正是苏诗自然风格的重要表现之一，关于此点，前文已有详论，此不赘述。

苏轼诗思起结自然，其运行的主体过程亦是自然的，这是个较为复杂的问题，因为我们知道苏诗向以神妙莫测、变化无端著称，这主要就体现在其诗思运行过程中。虽然其和陶诗有刻意去模仿陶诗自然平淡诗风意愿，但其神思灵动变化的本质是不会改变的。那么这种灵动变化又为何也属于自然诗风的表现呢？我们还是以其诗歌为例加以说明吧。先看《和陶归园田居》其三：

> 新浴觉身轻，新沐感发稀。风乎悬瀑下，却行咏而归。
> 仰观江摇山，俯见月在衣。步从父老语，有约吾敢违。

从常理来看，应该是风乎悬瀑在前，新浴、新沐在后，但诗人起笔即从新浴开篇，突然入题，令人耳目一新。沐浴之后，在带有瀑布水汽的清风伴送之下，歌咏而归，又是那么自然而然；然而这种自然之中看似平淡自然，其实又巧用典故，让人自然想到千年前的孔子与弟子对话时的场景；接下去又是仰观、俯察，使人又不禁联想到王羲之的《兰亭集序》，想到当时群英的兰亭集会；后两句回到当下，步从父老，相约再会。诗人在新沐新浴之后，神清气爽，自然浮想联翩，既在眼前的山水风月之中又似乎穿越时空遥想古圣先贤的聚合场景，看似诗思变幻莫测，其实亦完全是顺着诗人自己的神思而行，诗人学究天人，诗才天纵，其诗常人看似神妙难测，不太自然，而诗人自己却根本无需专构苦思，完全是顺其自然而写，就如同陶渊明之自然诗思一样，也完全是“胸中自然流出”、“直写胸中之妙”，这也是发自其内心的本真自然的表现。诗中虽然袭化典故，但不见丝毫矫揉造作之痕迹，这即是苏诗自然之特点。苏诗好用典，但其所用典正如其所说的如“水中着盐”，已经成为了其诗思之有机组成部分，诗人冲口而出，信笔而下，即使语带典故，有时不细读，甚至难以区别。所以，我们不能以其诗用典太多而否定其诗思的自然。

用典之诗如此，其不用典之诗更甚。如《和陶连雨独饮》其一、《和陶和郭主

簿》其一、《和陶饮酒》其一等，完全是天机自运一片神行，不用典而更见诗人的天真自然之趣。正如清人樊潜庵评《和陶连雨独饮》诗所言："二诗了不容思，盖其落笔时心旷神怡，无半点尘埃故也。真可与五柳先生颉颃。"[15] 诗人的这种"了不容思"的运笔特点，正是因其胸中毫无尘埃的阻滞，故能诗思与心思融合无间，心驰神走，笔随心动，樊潜庵显然看到了苏诗自然的真正原因是内在神思的自然。

2. 陶诗自然，带有明显的田园山水气息，而苏轼和陶诗却很少带有这种自然诗意之美

两者自然诗风虽然主体相似，但仍然有明显之别，这种差别既是两位诗人各自的质性使然，也与诗人的生活处境有关。

陶渊明"质性自然"、"性本爱丘山"，他本质上是一个"乐山"的仁者。加之他是真正的退隐，执意要做一个躬耕田园自食其力的农民，因此，他能够用心去体验和感悟农村自然山水之美，所以在他的笔下出现了那么多给人以无限亲切和美感的自然之物，有翩翩春燕、扶疏夏木、高洁秋菊、翳翳冬雪，有方宅草屋，有狗吠鸡鸣，有芬芳的桃李，有袅袅的炊烟，这些形象无疑增加了其诗的自然之美。而且由于诗人有一颗关爱万物之心，故能体验到自然万物中亦充满着无穷的生机与活力，如《停云》篇描写树木"东园之树，枝条载荣。竟用新好，以招余情"，繁茂的枝条，随风轻摇，好像是在召唤着诗人；如《时运》篇描写春日的早晨农村的田园风光"山涤馀霭，宇暧微霄。有风自南，翼彼新苗"，清新宁静的农村早晨，青山涤霭，皓宇流云，惠风和畅，绿叶轻舒，人好像已完全融化到这明净的大自然中，我们根本见不到诗了，意识之中就只有那美丽宁静而又亲切安逸的大自然了。与自然融为一体的诗人，他不但能感受到天上的流云飞鸟、地上的花草树木，还能感觉到地下潜滋暗长的生命，如《拟古》其三：

仲春遘时雨，始雷发东隅。众蛰各潜骇，草木纵横舒。
翩翩新来燕，双双入我庐。先巢故尚在，相将还旧居。
自从分别来，门庭日荒芜；我心固匪石，君情定何如？

早春二月，春雨适时而来，东边天宇的雷声也是那么的恰到好处的响起，蛰伏地下的昆虫纷纷被惊醒，草木纵长横舒，新燕翩翩入户。如果不是与天地合一，又怎么能有这样一颗感通天地万物的心？又怎么能感众蛰之潜骇遇春雷而不惊？这无疑是陶诗自然美的重要特色之一，也是陶诗极具魅力的原因之一。

而苏轼和陶诗虽然大多作于他晚年贬居惠州、儋州，其所居之地也可以说是农村田园，但很少有陶渊明式的对农村田园生活及其风光的客观描绘，所以我们从他的诗中几乎看不到鸡鸣狗吠、草屋炊烟这样的纯粹自然物象，我们前一章曾说到，苏诗写景体物很少对其做客观细致的形象描绘，往往是略形而取神，故其虽是和陶之作，却无田园气息。

从两者的自然风格而言，陶诗之自然更多的是本真的自然，是心之所行的自然，是身之所居的自然，是内在自然与外在自然的结合；而苏诗之自然，则更多的是心之自然或思之自然，主要是以内在自然为主。特别值得注意的是，陶诗的真率自然的风格对后代诗人的巨大影响，明人许学夷曾对此有非常精辟的论述，他说："五言自汉魏至六朝，皆自一源流出，而其体渐降。惟陶靖节不宗古体，不习新语，而真率自然，则自为一源也，然已兆唐体矣。""靖节诗真率自然，倾倒所有，晋宋以还，初不知尚；虽靖节亦不过写其所欲言，亦非有意胜人耳。至唐王摩诘、元次山、韦应物、白乐天、宋苏子瞻诸公，并宗尚之，后人始多得其旨趣矣。"[16] 他首先指出了陶诗自开"真率自然"之一源，开唐诗之兆端；而且具体指出王维、苏轼等对这种诗风的继承，使得这种诗风旨趣得以彰显。显然，苏轼的和陶诗正是其学习实践这种诗风的典范。

二、平淡：仁者的平淡与智者的平淡

平淡之美，是宋人极为推崇的一种诗歌风格。梅尧臣云："作诗无古今，惟造平淡难。"（《读邵不疑学士诗卷辄书一时之语以奉呈》）苏轼也说："渐老渐熟，乃造平淡。"（《与二郎侄一首》，《苏轼文集》佚 4/6/2523）显然把平淡美作为诗歌美之极至。极具理性精神与开拓意识的宋代诗人们，在经历过宋初几十年短暂的学习仿

效唐人之后（如宋初三体），逐渐形成了自己的一套诗歌理论，其核心内容就是平淡诗学观的确立。而这种平淡诗学观的形成，显然是在对唐诗的学习与反思的过程中确立起来的，他们不满足于“白体”的平易而流于浅俗，“西昆体”的浓丽纤细而流于晦涩，“晚唐体”苦吟极炼而流于幽僻怪奇，总之是不满足于格卑气弱的晚唐五代诗风而要树立一种与宋世风流相吻合的诗风，于是他们超越唐人而找到了向来名声并不显赫的陶渊明。陶渊明其人其诗，至宋而被推崇至极至。在宋代，无论是北宋的“欧梅苏”、“苏王黄”，还是南宋的江西诗派以及陆游、杨万里、辛弃疾等，无论是改革派还是保守派，无论是理学家还是僧人道士，几乎都一致交口称誉陶渊明，这实在是一个很令人深思的文化现象。在极重人品诗品的宋代，能得到各个阶层不同身份者广泛认同，显然最重要的还是在于陶渊明的宁静淡泊的内在人格的魅力与平淡而又含蕴无穷的诗风。正如明人黄文焕所云：“古今尊陶，统归平淡。”[17]

“开千古平淡之宗”的陶渊明，诗风平淡，似已成古今定论。[18] 关键的问题是，到底何谓平淡？诗歌的平淡风格到底应该如何界定？陶渊明诗歌平淡美的本质到底是什么？如果我们只停留在仅把陶诗的平淡界定为语言的朴实无华不加雕琢，内容的简朴无奇以及对日常生活的琐细描述的认识层次上，则无疑不足以理解宋人的平淡诗学观，也无法使我们信服宋人“唯造平淡难”的观点。欲了解这些问题，我们还是先看古人是如何认识陶渊明诗歌之平淡的。

我们知道，在宋人以前，人们对陶渊明的推崇主要还在于他的高洁的人格以及他所开拓的一种理想的生存方式，而于其诗歌则较少推崇，这与前普遍认为其诗“质直”乃至“枯槁”缺乏文采有关，也是与当时重文而轻质的总体诗风密不可分的。因此，我们考察古人对陶诗的认识，似乎也应该从推崇陶诗的宋人入手。我们这里选择梅尧臣、苏轼、黄庭坚三位宋代诗坛的代表性人物的观点。

最先明确以“平淡”论陶诗者，似为梅尧臣，他于其诗中说“方闻理平淡，昏晓在渊明”（《答中道小疾见寄》，《苑陵先生集》卷二十四）、“中作渊明诗，平淡可比伦”（《寄宋次道中道》，同上书卷二十五）。梅尧臣虽然没有明确阐述何谓“平淡”，但根据其所推崇的诗歌至境为“必能状难写之景如在目前，含不尽之意见于言外”，

以及其诗歌的创作实践，则可知其平淡诗观的核心内容当是通过苦吟极炼得来的“深远闲淡”(欧阳修《六一诗话》评梅诗之语)。梅尧臣通过对陶诗平淡诗风的学习以及自己的呕心沥血的创作实践，终于“去浮靡之习超然于昆体极弊之际，存古淡之道卓然于诸大家未起之先”(宋人龚啸语，《宛陵集·附录》)而成为“宋诗之祖”。

苏轼对陶诗平淡诗美的认识无疑对宋人的平淡诗学观的形成具有决定性的意义，其平淡理论的核心可概括为“外枯内腴”、“老造平淡”。他认为“渊明作诗不多，然其诗质而实绮，癯而实腴，自曹、刘、鲍、谢、李、杜诸人皆莫及也”(《与子由六首》之五，《苏轼文集》佚 4/6/2514)，他把陶渊明这种“质而实绮，癯而实腴”的风格称之为“枯淡”，他认为陶诗正是具有这种“枯淡”之美，所以独超众人之上，“柳子厚诗在陶渊明下，韦苏州上。退之豪放奇险则过之，而温丽靖深不及也。所贵乎枯淡者，谓其外枯而中膏，似淡而实美，渊明子厚之流是也。”(《评韩柳诗》，《苏轼文集》67/5/2109)显然这种“枯淡”之美的核心又是必须具有“中膏”之内容的，何谓“中膏”呢，苏轼亦为我们明确指出中膏乃“发纤秾与简古，寄至味于淡泊”(《书黄子思诗集后》)，是表面枯槁而内蕴“至味”；并指出了诗歌达至这种“枯淡”境界的途径是“渐老渐熟，乃造平淡；其实不是平淡，绚烂之极也”(《与二郎侄一首》)。可见，苏轼的“平淡”理论是系统而完备的。

黄庭坚是宋诗的典型代表，是宋代最大的诗歌流派江西诗派的领军人物。其诗歌风格可以说是在陶渊明与杜甫诗风的共同影响下形成的。他对“平淡”诗风有自己的独特的理解，这从下列的几段评论中可见：

> 所寄诗多佳句，犹恨雕琢功多耳。但熟观杜子美到夔州后古律诗，便得句法简易而大巧出焉。平淡而山高水深，似欲不可企及，文章成就更无斧凿痕，乃为佳作耳。
>
> (《与王观复书三首》其二，《山谷集》卷十九)
>
> 至于渊明，则所谓不烦绳削而自合者，虽然巧于斧斤者多疑其拙，窘于检括者辄病其放……渊明之诗，要当与一丘一壑者共之耳。
>
> (《题意可诗后》，《山谷集》卷二十六)

血气方刚时，读此诗如嚼枯木，及绵历世事，知决定无所用智，每观此篇，如渴饮水，如欲寐得啜茗，如饥啖汤饼。今人亦有能同味者乎？但恐嚼不破耳。

（《书渊明诗后寄黄吉老》，《山谷外集》卷九）[19]

陶潜、谢朓诗皆平澹有思致，非后来诗人怵心刿目雕琢者所为也。大抵欲造平澹，当自组丽中来；落其华纷，然后可造平澹之境；如此，则陶谢不足进矣。今之人作多拙易诗，而自以为平澹，识者未尝不绝倒也。

（何汶《竹庄诗话》卷四引山谷语）[20]

以上说明，黄庭坚认为陶诗的平淡是一种"不烦绳削"、"无所用智"而有"思致"的平淡，这种平淡就如杜甫诗歌一样"平淡而山高水深"，它是从"组丽中来"而又"落其华纷"。

不难看出，他们三人的平淡诗观，虽然表述各异，其实看法上是有相同点的，那就是皆认为陶诗之平淡是外表平淡而内实含深致，也就是"外枯而内腴"或"平淡而山高水深"；另就是皆认为这种平淡是去掉外在的绚烂"渐老渐熟"的老造平淡，或可称之为"老淡"。

我们虽然了解了宋人的平淡诗学观，其实仍只是知道了平淡诗美的一些印象式感受式的特征，对于到底什么是诗歌之平淡？我们还是很模糊的。正如我们前文所说，要想从只重印象重感悟的前人的那些"点到即止"的批评话语中得到关于诗学"平淡"一词的精确解释，显然是望梅止渴，画饼充饥。关于这一点，海外学者们看得非常透彻，如叶嘉莹先生就说过："中国传统说诗的著作，其文字大多精炼有余而详明不足，有笼统的概念而缺乏精密的分析。"[21] 叶维廉亦曾指出："(中国的传统批评) 只提供一些美学上 (或由创作上反映出来的美学) 的态度与观点，而在文学鉴赏时，只求点到即止。"[22] 因此，我们还是从"平淡"二字本身入手，再加以考察。

所谓"平"，《说文》注云："语平舒也。""淡"，《说文》注云："薄味也。"显然，平淡连用，本当指语言的平常浅淡，缺乏韵味。钟嵘《诗品序》评魏晋玄言诗"淡

平寡味”、“平典似道德论”，正是批评玄言诗的平淡寡味的缺点;《诗品序》叙当时人对陶诗观点的看法是“世叹其质直”，“质直”其实就是平淡，显然当时人认为陶诗平直浅淡，故不加重视。而宋人推崇陶诗的平淡之美，无疑是发现了陶诗平淡的表象下所蕴含的深长的韵味，这种韵味也就是梅尧臣所说的“含不尽之意见于言外”。其实，这本身就是一个悖论，既然平淡，又何来有味？淡本即是无味。故有学者把平淡分为绝对平淡和相对平淡两种，[23] 虽然观点较新颖，但我觉得还是有些牵强。或许正是看到以平淡论陶诗的这种局限，有的学者就以司空图《二十四诗品》中有的“冲淡”一品来代替“平淡”，如罗宗强先生即是如此，他在其《魏晋南北朝文学思想史》一书中指出:“在中国文学思想史上，陶渊明的又一贡献，便是创造了一种情味极浓的冲淡之美。”[24] 何谓“冲淡”？司空图的解释是:“素处以默，妙机其微。饮之太和，独鹤与飞。犹之惠风，荏苒在衣。阅音修篁，美曰载归。遇之匪深，即之愈稀。脱有形似，握手已违。”[25] 语言非常玄妙，大致讲的是孤高淡远只可意会不可言传之意。其实，无论是以冲淡还是枯淡以及平淡来界定陶诗，我们都应该明白，陶诗本身其实并不平淡，其平淡的是诗歌的语言形式，而其思想内蕴则是韵味深长的，这是我们考察与比较陶诗与苏轼和陶诗的平淡之别所要把握的一条根本原则。

就两者诗歌的外部形式的平淡而言，我们在前三章中时有议及，无非就是指他们诗歌的语言、结构、表达方面所体现出来的共同的自然平易的特点，无需多论。我们下面主要是从平淡的内质上比较他们诗歌的不同之处。

1. 陶诗平淡，源于其精神的淡泊；苏诗的平淡，源于其精神的淡定

陶渊明是“真个不要官”(朱熹语)，真的要归隐田园躬耕终生，连功名都不要又如何会在意于文名？既对文名无所谓，自然也就不会去雕章琢句追求文采了，正如《五柳先生传》所自道:“常着文章以自娱，颇示己志。忘怀得失，以此自终。”创作诗文，纯粹变成了诗人自己的一种无功利的自娱自乐的工具和手段，其吐辞造句自然也就多口语常言，诗人这种“皆由直寻”、“无暇补假”的创作态度，必然也就形成了其诗歌外在语言形式上的平淡质直的特点。我们前面所说的诗人语言的简淡、结构的平直、表达的自然等，究其根源还在于诗人这颗淡泊无求的心。

然而外在形式上的语平句直，题材上的普通平常，并不代表诗歌本身即淡而寡味。“非淡泊无以明志，非宁静无以致远。”（诸葛亮《教子书》）心志的淡泊导致心情的宁静，心情的宁静导致心智的洞达澄明，正如宗白华先生所言，精神的淡泊是艺术空灵化的基本条件。能空能舍，而后能深能实，“空故纳万境”，无欲无求心空如洗，然后宇宙生命中一切理一切事无不把它的最深意义灿然呈露于诗人眼前，这样诗人即臻于一种“万物自生听，太空恒寂寥”的“澄怀观道”的妙境。在这样的心境下，必然是“群籁虽参差，适我莫非新”了。于是陶渊明感受到了“东园之树，枝条载荣。竞用新好，以招余情”（《停云》），感受到了“山涤馀霭，宇暖微霄。有风自南，翼彼新苗”（《时运》），感受到了“众蛰各潜骇，草木纵横舒”（《拟古》其三），感受到了“平畴交远风，良苗亦怀新”（《癸卯岁始春怀古田舍二首》其二）……东园之树、南来之风、田野之苗、触目可见的草木，多么普通，多么平常？谁人不见，谁人不晓？这是题材内容的平淡。再看那叙述的语句，几乎全是平铺直叙无丝毫的刻镂雕琢，如果不去品味情感内容，只看语词、语气、题材等，确实是再平淡不过了；当然你如果没有用心或者根本就无意于欣赏，也必然会如古人所说的“初视若散缓”、“如嚼枯木”了；然而如果你能够熟读精思，耐心品味，必能读出这些诗句平淡外壳下的不平淡来，必然会有如古人一样“每观此篇，如渴饮水，如欲寐得啜茗，如饥啖汤饼”[26]，体会到当中的奇趣来。显然，欣赏陶诗对于读者来说还须有一定的要求，那就是要能静心“熟读”，要能“无所用智”，最好要能有一颗“视金钱如粪土”、“视名利如草芥”的淡泊之心，然而纵观当今中国浩浩神州，有如此之心者有几人？也许如此分析有人或嫌空疏，我们就拿陶渊明的一首具体诗作加以说明之：

庚戌岁九月中于西田获早稻

人生归有道，衣食固其端；孰是都不营，而以求自安。

开春理常业，岁功聊可观。晨出肆微勤，日入负耒还。

山中饶霜露，风气亦先寒。田家岂不苦？弗获辞此难。

四体诚乃疲，庶无异患干。盥濯息檐下，斗酒散襟颜。

遥遥沮溺心，千载乃相关。但愿长如此，躬耕非所叹。

由诗题可知，这是一首收获之后的感慨诗，其语言形式的平淡自然已无需多言，我们且看其自然平淡的叙述中所体现出来的深刻思想：

陶渊明淡泊功名，安于田园农耕，故能深知农作之苦，粮食得来之不易，于是自然于诗中发出“人生归有道，衣食固其端。孰是多不营，而以求自安？”这样振聋发聩之言，不自食其力而心有不安，这与儒家不劳四体不分五谷、“劳心者治人，劳力者治于人”的轻视劳动生产的思想是格格不入的。不有淡泊之心何来安于农耕，不有沐风栉雨、披星戴月、躬耕垄亩之体验，何来这种“粒粒皆辛苦”的“求自安”？所以陶渊明之诗的平淡，是出自于对农耕生活的真实描述，而这种叙说却是以常言而达天道，绝非“四体不勤五谷不分”之平常读书人所能理解和道出来的，而他的这种平淡，显然是来自于陶渊明的淡泊之精神。陶渊明可贵之处不但在于有这样的认识，而且还能亲身实践，安于这种“晨出肆微勤，日入负耒还。山中饶霜露，风气亦先寒”的“田家之苦”，并“但愿长如此，躬耕非所叹”，这就是陶渊明的伟大之处！在古往今来的大诗人中，有谁能如陶渊明一样有此认识，有此境界？正如张海鸥先生所说：

其实真正懂得并理解陶渊明诗品之平淡内涵并非难事，难的是将其付诸自己的人生和艺术实践，尤其是人生实践。唐人不难在艺术中追求平和淡远的风格，却难于在生活中追求平淡的人生境界。宋人也一样，大多数文人士大夫首先追求的生存境界也不是平淡，而是事功。但宋代一批最有影响力和代表性、足以开一代审美新风尚的文化人却将平淡美推崇为最高级、最老成的审美境界，视之为艺品和人品的极致，并且比唐人更自觉自愿地付诸人格实践和艺术实践。因而陶渊明其人其诗的意义在宋代得到了最充分的发明，他平淡的诗品和人品成为宋人学习的典范。[27]

诚哉，斯言！

苏轼无疑是宋人学习陶诗的最杰出的代表，也可说是最能理解陶诗平淡诗风的大诗人之一，连纪昀都曾称赞其和陶诗"得陶诗之神"，然而却终究只是酷似陶诗，始终还有"时露其本色"者在，就其诗风而言，苏诗之平淡则是来自于其"淡定"。何谓淡定？淡，指对功名利禄、人生苦难之超然态度；定，指对屡遭贬谪迁徙无常的苦难遭遇之理性态度。苏轼不像陶渊明，完全安心于那种退归田园的农居生活，他虽然能看透生死，不执着于功名，能够随遇而安，处处无家而处处是家；但这种随缘自适的心境是来自于他那洞彻世事物理的智慧，而非如陶渊明的达观乃出自于其本真心境的淡泊，正因为有这种智识，诗人故能冷静理智地面对人生的一切苦难，于人生的惊涛骇浪中淡定从容，既不怨天尤人也不沮丧颓唐。有一个故事讲到苏轼有一次江中行船途遇漩涡，全船的人都惊慌失措，乱作一团，唯苏轼安静地坐在船舱里练习书法，人问他为何能如此，他说我既不能助船夫一臂之力，张皇慌乱又于事无补，故还不如静坐练书。这个故事其实正是苏轼晚年境遇的写照，而静坐船中练书的苏轼亦是其晚年心态之形象说明。[28] 如《和陶时运》诗，创作于新居刚成，"长子迈，与余别三年矣，挈携诸孙，万里远至"的双喜临门之时，其时的诗人心情若何？是否是"漫卷诗书喜欲狂"呢？且看其诗：

> 旦朝丁丁，谁款我庐。子孙远至，笑语纷如。
> 剪发垂髫，覆此瓠壶。三年一梦，乃复见余。

此为该诗最后一章，诗人只是客观而平静地描述了家人相会时的情景，诗人本身好像是在叙述一件于己无关的事情，显得过于平静和理智，使我们觉得诗人有点谢安式的故作镇静（指谢安闻肥水大捷捷报而继续下棋），这是典型的内心虽喜极而外表却冷静，平铺直叙客观理性的语言外壳下却蕴含着情感奔腾的热流。其诗正如诗序中描述那样"老朽忧患之余，不能无欣然"，其平淡如斯其不平淡亦如斯。欢喜之诗如是，感伤之诗亦如是。如作于元符二年（1099）秋冬时节三首送别昌化军长史张中的和陶诗，即很典型。古人云："多情自古伤离别，更那堪，冷落清秋节！"（柳永《雨霖铃》）然而诗人却并不情感外露也不黯然销魂，请看其诗：

《和陶与殷晋安别送昌化军使张中》云“暂聚水上萍，忽散风中云。恐无再见日，笑谈来生因。空吟清诗送，不救归装贫”、《和陶王抚军座送客再送张中》云“汝去莫相怜，我生本无依。相从大块中，几合几分违。莫作往来相，而生爱见悲”、《和陶答庞参军三送张中》云“留灯坐达晓，要与影晤言”，以上所列即为诗中见情之句，三次送别，最后一次乃至晤谈整夜，可见情感之深。然而诗人却是“笑谈来生因”、“空吟清诗送”、“汝去莫相怜”、“莫作往来相”，平平道来，耐心劝慰，可见诗人的理智与旷达、表情的含蓄与内敛。

苏轼虽时时表现得“不以物喜，不以己悲”的淡定，然苏轼心中始终有一股抑郁不平之气，虽然时隐时现，但始终飘飘渺渺，不绝如缕，伴随苏轼整个后半生。这从诗人南迁两次过五岭所作的两首诗中即能清晰地发现，如南下过岭的《过大庾岭》云“浩然天地间，惟我独也正”，而北返过岭时作《赠岭上老人》云“问翁大庾岭头住，曾见南迁几个回？”诗人心底的那种桀骜不屈的精神可谓昭然若揭。正如诗人自己所说“云散月明谁点缀，天融海色本澄清”(《六月二十日夜渡海》)，不屈之性格精神乃其本身所固有之天性，天风海雨瘴雨蛮烟皆不可能消磨去。这种精神性格在他晚年渐趋平淡的诗中亦时时显露，其和陶诗中亦然。这也是苏诗平淡中的不平淡之处，也是与陶渊明淡泊心境的迥异之处，如《和陶停云》诗：

停云在空，黯其将雨。嗟我怀人，道修且阻。
眷此区区，俯仰再抚。良辰过鸟，逝不我伫。
飓作海浑，天水溟濛。云屯九河，雪立三江。
我不出门，寤寐北窗。念彼海康，神驰往从。
凛然清癯，落其骄荣。馈奠化之，廓兮忘情。
万里迟子，晨兴宵征。远虎在侧，以宁先生。
对弈未终，摧然斧柯。再游兰亭，默数永和。
梦幻去来，谁少谁多。弹指太息，浮云几何。

此时的诗人与弟弟子由是隔海相望，但由于天气恶劣海运不通，久不得其消

息而作此诗。此诗语言不可谓不平淡，几乎全是以陈述句为主的常式句，虽有用典，也是极为常见的语典事典；诗思不可谓不平常，几乎是顺情抒发不见转折跳跃之变化；情感内容不可谓不平直，思念亲人，乃人之常情，更何况是天各一方；然而这看似普通平常的诗作，亦暗含抑郁不平之气，“云屯九河，雪立三江”，云何以屯？雪何能立？实乃心之不平不屈。诗歌中对天象的描绘，看似自然之描写，难道不有当时社会政治的影射？在如此恶劣的生存环境下，诗人却能够清醒异常，知道“梦幻去来，谁少谁多。弹指太息，浮云几何”，从佛家的生如梦幻的启发中，感悟到“万钟于我何加焉”，从孔子的“逝者如斯”的太息中，感悟到“富贵于我如浮云”，不平静中要自我控制，自我抚慰，这就是淡中有定，因定而淡，因洞彻人事物理而平静淡然。这就是苏式平淡。

2. 陶诗平淡，出于自然；苏诗平淡，出于才气

陶诗平淡出于自然，古人早有认识，如北宋理学家杨时《龟山语录》云：“渊明诗所不可及者，冲淡深粹，出于自然；若曾用力学，然后知渊明诗非着力之所能成也。”[29] 关于这一点，理学大儒朱熹亦有同样的看法，他说：“渊明诗平淡出于自然，后人学他平淡，便相去远矣。”[30] 他们可谓深知陶诗平淡之本质，陶诗诚然是不可学的，因为陶诗的这种平淡乃是出自于渊明之自然的真性情，逾着力学则逾觉得不可及，原因有二：一是一着力则露本相，一露本相则不淡泊不宁静；二是着力即不自然，不自然亦无以致平淡。陶诗的平淡，正是出于其本性的清静自然，也即是出于其内在的自然，这在诗歌中的表现就是对内在本真性情的自然抒发，这是其一。诗人“少无适俗韵，性本爱丘山”、“闲静少言，不慕荣利”，故即使是不得已而奔走仕途，也是“晨夕看山川”、“园田日梦想”（《乙巳岁三月为建威参军使都经钱溪》），心在仕宦之中而心系山川田园，如其《始作镇军参军经曲阿》诗云：

投策命晨装，暂与园田疏。眇眇孤舟逝，绵绵归思纡。
我行岂不遥，登降千里馀。目倦川涂异，心念山泽居。
望云惭高鸟，临水愧游鱼。真想初在襟，谁谓形迹拘。
聊且凭化迁，终返班生庐。

奔波于为宦之旅途，但始终念念不忘田园故居，“登降千里”而一直是归思绵绵，“望云惭高鸟，临水愧游鱼”，真是本性使然，这种出于其自然本性的对功名利禄的淡泊，以及这种对归隐田园旨趣的自然抒写，对于那些“戚戚于贫贱，汲汲于富贵”者，对于那些流连于官场追求建功立业者，无疑是觉得这样的人生太平淡，这样的诗作太无味，在他们看来，诗歌本身也是他们官场诗酒唱和交际往来博取功名的一种手段，故他们当然不会欣赏这样的平淡之作。而就诗人自己来说，他则是出于本性发自肺腑之言，出于其性情之真，这即是说陶渊明的这些所谓的平淡之作是来自于其内在自然，也是其淡泊之心的自然的抒发。这种性情之真，就是自然的，亦是美的。又如陶渊明《乞食》诗亦很典型地表现出此点：

> 饥来驱我去，不知竟何之。行行至斯里，叩门拙言辞。
> 主人解余意，遗赠岂虚来。谈谐终日夕，觞至辄倾杯。
> 情欣新知欢，言咏遂赋诗。感子漂母意，愧我非韩才。
> 衔戢知何谢，冥报以相贻。

这样的诗作，在中国诗歌史上是绝无仅有的。其语言是多么平直，如实叙写，客观记录，自然而然，不掩饰不做作，应该是小孩都能读能领会的极平淡之作。正如苏轼所评“饥则扣门而乞食，饱则鸡黍以延客，古今贤之，贵其真也”[31]。内在自然的本质无疑是真，不真不诚即不自然，不真不诚亦不能动人，陶渊明之诗正是美在其真。

其二，陶诗平淡，还来自于其诗歌中所描述的农村生活、田园风物等外在自然。农村生活本就是平淡的，春播、夏耘、秋收、冬藏，日出而作，日落而息，年年如斯岁岁如是，这在一般士人看来无疑是平淡无味乃至痛苦漫长毫无生气的。然而，陶渊明却并非如此认为，他是真正乐在其中，认为此中具有无限真意与无穷的乐趣。并把这种生活与自己的真实的感受形之于诗，第一次把真正的农村生活与田园风物带进到诗歌的艺术殿堂里来，这即是陶诗的最大贡献和价值所在。如《归园田居》其三：

种豆南山下，草盛豆苗稀。晨兴理荒秽，带月荷锄归。

道狭草木长，夕露沾我衣。衣沾不足惜，但使愿无违。

种豆南山，荷锄除草，这是农村最平常的生产活动；道狭草长，夕露沾衣，也是最平常的自然现象；诗人只不过客观地记录了一次极为普通的生产过程：诗人于南山下种了豆种，现在豆苗已生，但杂草丛生，于是早晨起来带上锄头去除草，到傍晚月亮出来才归家，归家时由于道狭草长，遮住了道路，结果草叶上的露水把诗人的衣服也沾湿了。诗人却说衣服沾湿了不要紧，只要我能长久的过这种生活也心甘情愿。多么自然多么平淡呀！诗歌的平淡之韵味正是来自于那种自然生活的自然叙写之中。又如《移居二首》其二：

春秋多佳日，登高赋新诗。过门更相呼，有酒斟酌之。

农务各自归，闲暇辄相思。相思则披衣，言笑无厌时。

此理将不胜，无为忽去兹。衣食当须纪，力耕不吾欺。

诗歌的平淡自不待言，关键是看这种平淡诗味是来自什么？浅层的平淡来自外在语言句式的自然朴实，而深层的平淡之味正是来自那再自然不过的农村生活的抒写：风和日丽之时，则登高赋诗；有酒则呼朋引伴；农忙之后，各自回家；平常闲暇之时，则披衣访友，言谈无厌。诗人的行为无不是出于自然，诗人的这种生活无疑是极平常的农村生活，诗歌只不过客观地记叙了这种农居生活，然而正是这种出于自然的叙写之中体现出一种人生的至理——平平淡淡才是真！人生就如一条自然流淌的长河，农村生活就像那绝少污染的清溪，世世代代自然流淌，万物之灵的生活就融化在这自然的永恒之中，这是一种幸福，如果没有外来力量的污染与干扰的话。

古人有所谓“田家语”以评陶诗，这种“田家语”显然是一语二义，一指语言为农民们交往所运用的日常用语，如“方宅十余亩，草屋八九间”（《归园田居》其一）、“相见无杂言，但道桑麻长”（《归园田居》其二）、“今日天气佳，清吹与鸣蝉”

(《与诸人共游周家墓柏下》)、“夏日抱长饥，寒夜无被眠”(《怨诗楚调示庞主簿邓治中》)、“邻曲时时来，抗言谈在昔”(《移居》其一)、“山中饶霜露，风气亦先寒”(《庚戌岁九月中于西田获早稻》)等，这些诗句殆同口语，娓娓道来，自然亲切。其二就是指诗歌内容对田家生活的描写，如“时复墟曲中，披草共来往”(《归园田居》其二)、“种豆南山下，草盛豆苗稀”(《归园田居》其三)、“漉我新熟酒，只鸡招近局”(《归园田居》其五)、“农务各自归，闲暇辄相思。相思则披衣，言笑无厌时”(《移居》其二)、“清晨闻叩门，倒裳往自开。问子为谁与，田父有好怀”(《饮酒》其二)、“日入相与归，壶浆老乡邻”(《癸卯岁始春怀古田舍》其二)等。这些“田家语”，自然也是我们前面所说的对农村生活的叙写。

大巧若拙，大智若愚。苏诗的平淡是渐老渐熟的平淡，是绚烂之极后的平淡，这种平淡，靠的是诗人的才气与功力。如《归园田居》其三:“新浴觉身轻，新沐感发稀。风乎悬瀑下，却行咏而归。仰观江摇山，俯见月在衣。步从父老语，有约吾敢违。”诗中的“新沐”、“新浴”、“风乎”、“咏而归”以及“仰观”、“府见”等，无不是诗坛习见习闻的常用语词、典故，然而在诗人的妙手组织下，虽然是平直叙事，不加雕琢，却仍然是体现出一种轻快流动之美，让读者明显感觉到平淡的语言外壳下那种智识的不凡，这完全是深厚的功力所致，是于诗歌艺术老熟之后所自然体现出来的老淡之美，也可以说这是诗人造出来的平淡，可称之为“老造平淡”。

苏轼的和陶诗，是其晚年平淡诗风形成的重要标志。这种平淡，其实只是外在语言形式上的平淡，而内在精神气韵上却一点也不平淡，正如诗人自己所说，这是一种“外枯而中膏，似淡而实美”(《评韩柳诗》)的“枯淡”。这是苏轼发明的一个美学术语，也是他所极力追求的一种艺术至境。这种特别的平淡美学观，应该是苏轼在总结前人诗歌创作经验的基础上(其中主要是对陶渊明以及柳宗元、韦应物诗风的总结)，结合当代的美学追求而建构起来的。其主要特征就是外枯内腴，“质而实绮，癯而实腴”(《与子由书》六首其三)。其外在语言形式的平淡，主要表现为三个方面，一是大量使用常言俗语，甚至口语方言；二是主要运用常式句，如主谓句、陈述句等；三是篇章结构上极力追求一种自然随意，如不拘起结、信笔挥洒等。这些我们在前面章节里已经有详细的分析，此不赘述。最关键的就是这个内

在之“腴”，“中膏”、“内腴”皆是指诗歌内在意理的丰富性。而这无疑是平淡诗风得以成立的关键。而既要做到“外枯”而又要做到“内腴”，要使诗歌在平淡的外壳下蕴含新意妙理，无疑是需要极大的才气的，否则，极易造成“画虎不成反类犬”、“捡了芝麻丢了西瓜”的尴尬。苏轼和陶诗的成功之处正在于斯。如上述的《归园田居》其三即很典型，常语常典，信笔挥洒，却兴味盎然，语词的巧妙组合之中极见诗人的才气。又如《归园田居》其一：

环州多白水，际海皆苍山。以彼无尽景，寓我有限年。

东家着孔丘，西家着颜渊。市为不二价，农为不争田。

周公与管蔡，恨不茅三间。我饱一饭足，薇蕨补食前。

门生馈薪米，救我厨无烟。斗酒与只鸡，酣歌饯华颠。

禽鱼岂知道，我适物自闲。悠悠未必尔，聊乐我所然。

从语词上看，“东家”、“西家”、“孔丘”、“颜渊”、“不二价”、“不争田”、“周公”、“管蔡”、“恨不”等，口语、俗语、专名，真是一锅语言的大杂烩；“以彼无尽景，寓我有限年。东家着孔丘，西家着颜渊。市为不二价，农为不争田。周公与管蔡，恨不茅三间”之类，简直就是大白话。这可以明显看出诗人是有意要学习渊明的平淡的语言风格，甚至可说是比其平淡更有过之而无不及，而这种平淡之语中，却兴味淋漓，妙语连珠，如“周公与管蔡，恨不茅三间”，也只有苏轼有此妙趣横生异想天开之语，诗人的语言天赋表露无疑。当然，诗人的才气也正体现于此，诗歌的韵味也正体现于其中，我们不难看出诗人极力把本来的蛮荒之地惠州描绘得如一个物产富饶民风醇美的世外桃源，这恐怕不无夸张饰美之成分吧。而诗人为何贬谪南蛮之地还如此悠闲自适？为什么把这里写得这样美？这固然与其当地的淳朴民风有关，与诗人的随缘自适的心态有关，恐怕更深层的原因还在苏轼内心与朝廷当权者的不妥协，要表现自己的那一种桀骜不屈的精神气质吧。

诗人晚年贬谪海南，处于“九夷为藩篱，四海环我堂”大海中央，然而诗人却“荡志隘八荒”（《和陶拟古》其四），其思想境界得到极大的提升。如其三首和陶咏

史诗，明显就表现了对史事认识的深化。如《和陶咏三良》诗：

此生太山重，忽作鸿毛遗。三子死一言，所死良已微。

贤哉晏平仲，事君不以私。我岂犬马哉，从君求盖帷。

杀身固有道，大节要不亏。君为社稷死，我则同其归。

顾命有治乱，臣子得从违。魏颗真孝爱，三良安足希。

仕宦岂不荣，有时缠忧悲。所以靖节翁，服此黔娄衣。

诗人大胆地指出："杀身固有道，大节要不亏。君为社稷死，我则同其归。顾命有治乱，臣子得从违。魏颗真孝爱，三良安足希。"这不但是推翻了自己前期的"三良为君尽忠，死得其所"的观点，而且大胆宣称"君为社稷死，我则同其归"，明确指出三良从秦穆公乱命而死是"不足希"的。这在强调"三纲五常"的封建社会，可以说是石破天惊之语，这种"此生太山重"珍惜生命的思想与"顾命有治乱，臣子得从违"的民主思想，是远远高出当时人的认识，足见诗人晚年的思想境界之高。又如《和陶咏荆轲》，诗人一反常人的称赞荆轲"士为知己者死"的慷慨赴义的论调，认为"荆轲不足说"、"燕赵多奇士，惜哉亦虚名"[32]，认为荆轲是个徒有虚名的"狂生"，这亦是闻所未闻的新天下耳目之见。这就是诗人晚年平淡诗风之下的超人绝识。此种"平淡"，也只有天才如苏轼者能达至。

综上所述，我们可以说，陶渊明的平淡是一种"风雨不动安于山"的平淡，是一种知止而后有定的平淡，是一种仁者的平淡；而苏轼的平淡，是一种"也无风雨也无情"的平淡，是一种洞悉一切的平淡，是一种智者的平淡。陶渊明诗平淡出于自然，出于他那自甘淡泊的精神，这种平淡出自于一种天然的本性，而古今诗人如陶渊明一样真正的淡泊功名者寥寥无几，故除非有如苏轼一样的大本事大才气，否则是很难学习与模仿这种出自本性的淡泊诗风的，所以自苏轼以后，虽然和陶诗者代不乏人，成功者却很少，这也是导致和陶诗在后代诗坛影响不大的重要原因，也是导致大量和陶诗佚失的根本原因。即使如苏轼的和陶诗，后代也多有非议，究其根源正在此处。古人说得好："天下事有意为之，辄不能尽妙，而文章尤

然；文章之间，诗尤然。世乃有日锻月炼之说，此所以用功者虽多，而名家者终少也。”[33]

第二节 审美——悦神与悦志

陶渊明诗格之高，主要体现在其平淡自然的风格上；诗格之美，则主要体现在其独具特色的意象、意境以及韵味上。

一、意象：自然意象与人文意象

子曰：“书不尽言，言不尽意。”是故需“立象以尽意”。王弼在《周易略例·明象》中说：“夫象者出意者也，言者明象也，尽意莫若象，尽象莫若言。”意思是说，象是用来表明意的，言是用来解释象的。象和言不但能分别表达意和象，而且可以尽意尽象。又说：“言者所以在明象，得象而忘言。象者所以存意，得意而忘象。”中国古人很早就认识到语言的有限性与思维的无限性，并创造了“立象以尽意”的思维方式，由是而滋生一整套的思维认识系统[34]，可以说中国人两千多年前就认识到了“形象大于思维”。《毛诗序》之“诗者，志之所之也。……永歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也”一段的经典认识，可以说是“圣人立象以尽意”的最形象的说明。在孔子那里，意与象是分言的，象只不过是借以认识客观世界和表情达意（主要是表意）的一种方式而已。而意象合一运用到文艺领域最早似乎是刘勰的《文心雕龙·神思》篇，“文之思也，其神远矣。……玄解之宰，寻声律而定墨；独照之匠，窥意象而运斤。”然而，此“意象”一词，显然还并非后代诗学批评上的意象之义。但刘勰在此可谓首次把意象与文学艺术联系起来，开启了后代以意象论诗的先河。其后，王昌龄《诗格》云“久用精思，未契意象，力疲智竭；放安神思，心偶照镜，率然而生”[35]，已经把“意象”之完美作为诗歌艺术难以达至的一种境界。司空图《二十四诗品》对诗歌意象的认识上升到了一个很高的层次，其第一品“雄浑”品云：“荒荒油云，寥寥长风。超以象外，得其寰中。”第十四品“缜

密”品云:“是有真迹，如不可知。意象欲生，造化已奇。”[36] 这里不但把意象作为诗歌创作的一个重要的手段，而且提出要超越意象从整体上把握诗歌的风格特点，其“超以象外，得其寰中”、“不着一字，尽得风流”(第十一品“含蓄”语)的著名观点，实已涉及到诗歌的意境问题，可以说是极大地丰富和完善了诗学意象理论。自从以后，意象作为一个诗学批评术语，在诗歌批评中得以广泛运用。如宋梅尧臣《续金针诗格》云:“诗有内、外意，内意欲尽其理，外意欲尽其象，内外意含蓄，方入诗格。”[37] 明何景明《与李空同论诗书》云:“意象应曰合，意象乖曰离。是故乾坤之卦，体天地之撰，意象尽矣。”[38] 李东阳《麓堂诗话》评“鸡声茅店月，人迹板桥霜”云“音韵铿锵，意象具足，始为难得”。[39] 明陆时雍《诗镜总论》中更是明确地以意象作为品评诗歌优劣的一个重要标准，如其批评西汉诗歌不及《诗经》、《楚辞》曰:“觉意象蒙茸，规模逼窄。”赞美先秦诗歌“善于言情，转意象于虚圆之中，故觉其味之长而言之美也”，说《三百篇》“意象广圆，机灵而感捷”；并称赞王昌龄诗歌“意象深矣”。[40]

通过以上对意象概念的考察，可知意象是一个与中国思想文化有密切关联的诗学批评术语，意象概念的形成以及意象理论的成熟，表明中国诗学所具有的独特的民族特色与智慧。那么，到底何谓意象？古人虽然没有明确给其加以定义，其实已经意在其中矣。简言之，意象就是意与象的结合，诗人的主观情意与客观物象的融合；换言之，就是诗歌中融入了诗人主观思想感情的客观物象。美国意象派大师庞德(E.Pound)曾对“意象”作如是界定:“意象”不是一种图象式的重现，而是“一种在瞬间呈现的理智与感情的复杂经验”，是一种“各种不同的观念的联合”。[41] 毫无疑问，我们的研究对象陶渊明和苏轼，也应该是名副其实的“意象大师”，他们不但为中国诗歌史塑造了大量经典意象，而且这些意象也丰富了中国的思想史、文化史，如陶渊明的菊花、归鸟、南山、东篱等意象，苏轼的雪泥鸿爪、庐山、西子湖、长江、百步洪等意象。那么，两位大诗人在意象运用上各有何特点呢？

1. 陶诗多自然意象，苏轼和诗多人文意象

章学诚把意象分为“天地自然之象”和“人心营构之象”[42]，正好以之来区分陶诗与苏诗意象，只是我们这里所讲的自然意象，并不只限于纯粹的客观自然物象，

也包括那些反映农村生活的生产、生活物象。而我们所讲的人文意象正是相对于客观自然之象而言，其主要来自传统意象，本质上是虚构意象或“人心营构”之象。陶诗中多自然物象的描写，可以说陶渊明第一次把许多本不见于前代诗歌的田园自然物象带进了诗歌的殿堂，给诗坛带来了从没有过的农村田园的清新空气。正如文学史教材所说：“他在日常生活中发掘出诗意，并开创了田园诗这个新的诗歌园地。他将汉魏古朴的诗风带入更纯熟的境地，并将‘自然’提升为美的至境。”[43]在渊明以前的诗歌中，人们见到的往往多是楚臣、汉妾、游子、怨妇等人物形象，来鸿去燕、骏马名犬、龙凤龟麟等动物形象，以及春花、秋月、夏云、冬雪等常见的自然物象，这些物象大多是来自《诗经》、《楚辞》中的传统物象，通过长达数百年的相沿袭用，已经在当时的诗人当中产生了审美疲劳，而统治诗坛长达百年的玄言诗又纯粹是对虚幻的玄言佛理的文字解说，淡乎寡味且违背诗歌抒情言志的传统，于是“庄老告退，山水方滋”，成为文学发展的历史必然。这个方滋的山水虽然主要是指以谢灵运为代表的山水诗，其实我们亦可以增加其内涵，把陶渊明发现的农村田园风光包括进去。

陶诗的农村田园自然意象大致可分为如下几类：

一是反映农事生产的意象，如开荒南野、种豆南山、披草、道桑麻、带月荷锄、道狭草长、夕露沾衣、负耒还，等等。

二是反映农居生活的意象，如漉酒、代烛荆薪、清浅山涧、蔽庐、蔽床席、过门相呼、盥濯息檐下、斗酒散襟颜、日入相与归、壶浆劳新邻、长吟掩柴门、欢言酌春酒、摘我园中蔬，等等。

三是反映田园风光的意象，如山涤馀霭、宇暧微霄、风翼新苗、方宅十馀亩、草屋八九间、榆柳荫后檐、桃李罗堂前、暧暧远人村、依依墟里烟、狗吠深巷中、鸡鸣桑树颠、荒山、猿声、寒竹被荒溪、平畴交远风、良苗亦怀新、孟夏草木长、绕屋树扶疏，等等。[44]

显然，以上的大多数意象都是以前诗歌中从来没有过的，陶渊明以自己独特的视角，真实细腻地把农村田园生活及其风物带进到诗国的花园里来，既极大地开拓了诗人的视野，也丰富了诗歌题材内容，给中国诗坛注入了无比新鲜而又充

满生机的一股涓涓清流，这无疑是陶渊明对中国诗歌的最大贡献所在。闻一多先生曾评“初唐四杰”之功，说曰他们使诗歌“从宫庭走到市井”、“从台阁移至江山与塞漠”[45]，推其原始，陶渊明实亦有功焉。

苏轼性喜山水，对自然之美亦慧眼独具，能从常人习见习闻的普通自然景象中发现新意妙理，如脍炙人口的《题西林壁》咏庐山、《饮湖上初晴后雨》咏西湖等。晚年的远贬岭海，让他有更多的机会接触大自然接触农村田园，然而，其意不在江湖田园，也无意如陶渊明一样去亲近自然描绘自然，因此，虽然其和陶诗中亦偶能见农居田园生活之意象，然这毕竟是极为少数，其大多数的意象几乎都是虚构之象或传统意象。如《和陶归园田居》其一中的白水、苍山、薇蕨、斗酒、只鸡、禽鱼等，《和陶归园田居》其二中的穷猿、疲马、江鸥、蜒叟、南池绿钱、北岭紫笋等，这些意象虽然有些可能是诗人当时当地的客观情景的描写，但明显大多来自传统的意象，虚写的成分重而实写的成分轻，属于典型的人文意象。这种情况，在诗人其他诗歌中亦俯拾即是，如《和陶咏贫士》其一的长庚、残月、青天、织乌、九原、千驷等，《和陶杂诗》组诗中的斜日、缺月、长庚、故山、五岭、黄庭、河汉、西窗等，《和陶己酉岁九月九日》中的黄花、白露、青松等，如此之类举不胜举。我们前文已说，苏轼写景体物往往略形而取神，重内在意理的阐发而不重外在形象的描摹，加之诗人本身并不是真正归隐田园纵情山水，故其进行诗歌创作时，很少如陶渊明一样身化为物，心入于境，物我交融，以致不知何者为我，何者为物；而是一点灵明超然物外，以心驱物，以理制情，心中的意象往往纷至沓来，任其驱遣，而现实中的景物则很少入其法眼。这即是苏诗传统意象多于自然意象的深层原因。

当然，苏轼和陶诗中有少量的反映其贬居生活的意象，如《和陶西田获早稻》中的“蓬头獠奴”、“争春早韭”、“破寒晚菘”，《和陶下潠田舍获》中的“聚粪西垣下”、“凿泉东垣限”、“黄菘养土羔”、“老楮生树鸡”，《和陶怀古田舍》其二“丹荔破玉肤”、“黄柑溢芳津”等等。可惜这样的充满农村田园生活情趣的意象太少了。从以上这些诗句来看，苏轼之于田园诗创作，是“非不能也，不为也”。

2. 陶诗意象常具象征色彩，苏诗意象常带比喻色彩

陶诗中有些意象在诗中反复出现，明显可以看出诗人赋予这些意象特定的情

感色彩，使这些意象具有了特殊的含义，陶渊明这些以心象熔铸而成的物象已经不是诗歌中孤立存在的一种意象，实已成为“渊明之生活或心灵的一种象喻”(叶嘉莹《陶诗的言约旨远与玄学的言不尽意》)，这样一种创作方法其实正是现在修辞学上所讲的象征手法。美国文艺理论家勒内·韦勒克等认为，意象的不断重复就变成了一个象征，甚至是一个象征系统的一部分。[46] 陶诗中的鸟意象、松意象、菊意象即是这种富有象征色彩的意象。如其鸟意象，实已成为一个象征系统。

鸟意象是陶诗中出现得最多的意象。陶诗中仅“鸟”字就出现27次之多（其中诗题1次），另加上不言“鸟”而实为鸟类的意象，则全部陶诗中飞鸟意象共计有44处之多，占陶诗比例的35%强，也就是说平均每三首诗中就会出现一次鸟意象，这是很值得我们注意的陶诗特色。现把涉鸟诗句全抄列如下：

有“鸟”字之诗句：

翩翩飞鸟，息我庭柯。《时运》

翼翼归鸟，晨去于林。《归鸟》

翼翼归鸟，载翔载飞。同上

翼翼归鸟，相林徘徊。同上

翼翼归鸟，戢羽寒条。同上

羁鸟恋旧林，池鱼思故渊。《归园田居》其一

晨鸟暮来还，悬车敛馀辉。《于王抚军座送客》

洌洌气遂严，纷纷飞鸟还。《岁暮和张常侍》

望云惭高鸟，临水愧游鱼。《始作镇军参军经曲阿作》

鸟哢欢新节，泠风送馀善。《癸卯岁始春怀古田舍》其一

果菜始复生，惊鸟尚未还。《戊申岁六月中遇火》

悲风爱静夜，林鸟喜晨开。《丙辰岁八月中于下潠田舍获》

栖栖失群鸟，日暮犹独飞。《饮酒》其四

山气日夕佳，飞鸟相与还。《饮酒》其五

日入群动息，归鸟趋林鸣。《饮酒》其七

班班有翔鸟，寂寂无行迹。《饮酒》其十五

觉悟当念迁，鸟尽废良弓。《饮酒》其十七

凤鸟虽不至，礼乐暂得新。《饮酒》其二十

重离照南陆，鸣鸟声相闻。《述酒》

暮作归云宅，朝为飞鸟堂。《拟古》其四

朝霞开宿雾，众鸟相与飞。《咏贫士》其一

荆棘笼高坟，黄鸟声正悲。《咏三良》

众鸟欣有托，吾亦爱吾庐。《读山海经》其一

翩翩三青鸟，毛色奇可怜。《读山海经》其五

我欲因此鸟，具向王母言。《读山海经》其五

青丘有奇鸟，自言独见尔。《读山海经》其十二

无“鸟”字而实写鸟之诗句：

昔我云别，仓庚载鸣。《答庞参军》

往燕无遗影，来雁有馀声。《九日闲居》

弱湍驰文鲂，闲谷矫鸣鸥。《游斜川》

造夕思鸡鸣，及晨愿乌迁。《怨诗楚调示庞主簿邓治中》

云鹤有奇翼，八表须臾还。《连雨独饮》

哀蝉无归响，丛雁鸣云霄。《已酉岁九月九日》

翩翩新来燕，双双入我庐。《拟古》其三

春燕应节起，高飞拂尘梁。《杂诗》其十一

边雁悲无所，代谢归北乡。同上

离昆鸣清池，涉暑经秋霜。同上

灵凤抚云舞，神鸾调玉音。《读山海经》其七

精卫衔微木，将以填沧海。《读山海经》其十

长枯固已剧，鵕鹗岂足恃。《读山海经》其十一

鵅鵅见城邑，其国有放士。《读山海经》其十二

青丘有奇鸟，自言独见尔。《读山海经》其十二

鸣雁乘风飞，去去当何极？《联句》

从以上所列来看，陶诗中的鸟各种各样，简直是个鸟类的大观园：有关在笼中的羁鸟，有高飞云天的翔鸟；有晨出觅食的晨鸟，有傍晚回巢的归鸟；有迟迟不归的惊鸟，有欢喜晨开的林鸟；有高飞云天的奇鹤，有翩翩入庐的新燕；有忠臣幻化的黄鸟，有女子魂化的精卫；有美丽吉祥的鵃鵝，有贪婪凶暴的鵕鹗；有能传音讯的青鸟，有应乐起舞的鸾凤。这些鸟有的栖栖独飞，有的结伴而还，陶渊明的诗歌圣殿，无疑是一个鸟类的天堂。

陶渊明为何如此爱鸟？因为鸟是自由的象征，刚好契合了陶渊明内心对自由精神的追求。陶渊明本身其实就是一只爱恋山林田园的归鸟，其诗中的归鸟意象具有极为浓郁的象征色彩。如《饮酒》其四：

> 栖栖失群鸟，日暮犹独飞。徘徊无定止，夜夜声转悲。
> 厉响思清远，去来何依依。因值孤生松，敛翮遥来归。
> 劲风无荣木，此荫独不衰。托身已得所，千载不相违。

诗中描写的这只日暮犹独飞的失群鸟，经过一段漂泊无依的徘徊之后，终于找到了自己要栖息的家——孤生松，“托身已得所，千载不相违。”它是多么如释重负啊，又是多么希望自己能永远安栖于自己的家啊。这只终于找到家的失群之鸟，其实正是陶渊明自己的真实写照，归鸟是象征意象，确定无疑。另如《饮酒》其五、《归鸟》等诗中以归鸟来表达诗人对回归自然的渴求，飞鸟意象之象征色彩也很浓。

陶诗中另一个典型的象征意象是松树意象，陶诗中“松”字出现 8 次：

世间有松乔，于今定何间。《连雨独饮》

芳菊开林耀，青松冠岩列。《和郭主簿》其二

因值孤生松，敛翮遥来归。《饮酒》其四

青松在东园，众草没其姿。《饮酒》其八

班荆坐松下，数斟已复醉。《饮酒》其十四

松柏为人伐，高坟互低昂。《拟古》其四

青松夹路生，白云宿檐端。《拟古》其五

袅袅松摽崖，婉娈柔童子。《杂诗》其十二

除第一句的“松乔”之外，其他句“松”字皆是指松树，而这些松树意象中的第二、三、四、七、八种，显然具有象征色彩。最典型的是《饮酒》其四“因值孤生松，敛翮遥来归。劲风无荣木，此荫独不衰。托身已得所，千载不相违”以及《饮酒》其八“青松在东园，众草没其姿。凝霜殄异类，卓然见高枝。连林人不觉，独树众乃奇。提壶抚寒柯，远望时复为。吾生梦幻间，何事绁尘羁”。把松树作为一个独立的意象加以形象塑造，两诗中的松树意象显然是诗人自己特立卓然的高洁气质的象征。

众所周知，菊意象是陶诗中最富盛名的象征意象。然而，陶诗中“菊”字总共才出现5次（不包括《归去来兮辞》中的一次），其情况如下：

酒能祛百虑，菊解制颓龄。《九日闲居》

余闲爱重九之名，秋菊盈园，而持醪靡由，空服九华，寄怀于言。

《九日闲居序》

芳菊开林耀，青松冠岩列。《和郭主簿》其二

采菊东篱下，悠然见南山。《饮酒》其五

秋菊有佳色，裛露掇其英。泛此忘忧物，远我遗世情。《饮酒》其七

从上列诗句可见，陶渊明爱菊主要还在于菊花具有延年益寿的功能，因为“菊解制颓龄”，所以要“采菊东篱下”并“裛露掇其英”，这与屈原“餐秋菊之落英”同义；因此，后人所谓的“晋陶渊明独爱菊”以及以菊花来象征陶渊明之高洁品格这些认识，似乎值得重新思考其形成的原因。这实际上涉及到一个很重要的文化史、思想史的接受问题。我们无意也无需否定陶诗中菊花的象征意义，以菊花来象征陶渊明之高洁品格无疑是很恰当的；但是从诗作本身来看，上述的诗句中的菊花意象其实是很难看出有象征意味的，即使有也是很淡的，远不如上面的鸟意象、松树意象的象征色彩浓郁。

我们再看苏轼和陶诗，苏诗本是和陶之作，是他随情境有感而联系到相关陶诗而作；且他贬居惠州、儋州时，也是居无定所迁徙不定，因此他不可能如陶渊明一样能长久钟情于某一物，以致心象熔铸于物象。另一方面，由于苏轼本身智能

才识过人，融通儒道释禅，因而能超然物外，心通天地而洞照万物；因此万象为其驱使，象仅作为表达意理的工具，而不会刻意去塑造形象作为自身的象征。这是诗人的性情与创作思维方式决定的。即使其意象有时具有象征色彩，但也往往是隐喻义大于象征义。如和陶诗中的鸟意象、松意象和菊意象即是如此。

苏轼和陶诗中的鸟意象共出现25次，详列如下：

兽踪交缔。鸟喙谐穆。《和陶劝农》

江鸥渐驯集，蜒叟已还往。《和陶归园田居》其二

我本无所适，泛泛随鸣鸥。《和陶游斜川》

晨与乌鹊朝，暮与牛羊夕。《和陶移居》其一

古观废已久，白鹤归何时。《和陶移居》其二

犹为鸣鹤和，未作获麟绝。《和陶郭主簿》其二

眷言罗浮下，白鹤返故庐。《和陶始经曲阿》

惊鹊再三起，树端已微明。《和陶赴假江陵夜行途口郊行步月作》

诗人如布谷，聒聒常自名。同上

谢家堂前燕，对语悲宿昔。《和陶使都经钱溪游城北谢氏废园作》

仰看桄榔树，玄鹤舞长翮。同上

但恐鹏鸟来，此生还荡析。同上

淮老如鹤雏，破壳已能鸣。《和陶饮酒》其十六

请作鹏鸟赋，我亦得坎止。《和陶饮酒》其十九

庭空鸟雀散，门闭客立久。《和陶拟古》其一

客去室幽幽，鹏鸟来座隅。引吭伸两翮，太息意不舒。《和陶拟古》其三

飞泉泻万仞，舞鹤双低昂。《和陶拟古》其四

似言君贵人，草莽栖龙鸾。《和陶拟古》其五

日暮鸟兽散，家在孤云端。《和陶拟古》其五

岂惟舞独鹤，便可蹑飞鸾。《和陶东方有一士》

哀哉丧乱世，枭鸾各腾翥。《和陶杂诗》其五

尔来宁复见，鸟道度太白。《和陶杂诗》其七

青天无今古，谁知织鸟飞。《和陶咏贫士》其一

其后有李宽，鸡鹄非同音。《和陶读山海经》其七

从以上诗句来看，苏诗中大多数鸟意象其实都是虚写，如乌鹊、白鹤、布谷、鵩鸟、谢家堂前燕之类，都是来自于典故传说，属于人文意象，诗人临时用于诗中，往往只是一种比喻意象，如"晨与乌鹊朝"以乌鹊比喻贬居之地民众的不开化，朋友稀少；"鵩鸟来座隅"以鵩鸟比喻带来灾难的使臣，"枭鸾各腾翥"以枭鸾比喻朝廷当权跋扈的奸佞等，"鸡鹄非同音"以鸡鹄来比喻小人与贤臣，等等。有的干脆直接用明喻，如"诗人如布谷"、"淮老如鹤雏"等等。

再看苏轼和陶诗中松树意象，其诗中"松"字出现5次：

有如千丈松，常苦弱蔓缠。《和陶岁暮作和张常侍》

香余白露干，色映青松高。《和陶乙酉岁九月九日》

时来蜀冈头，喜见霜松枝。《和陶饮酒》其八

遥知万松岭，下有三亩居。《和陶饮酒》其十

二女戏口耳，松膏以为粮。《和陶读山海经》其八

其中作为意象出现的有两次，即第一和第三例，此两处都是采用拟人的写法，把物当人来写，以松树比诗人自己，以缠树的藤蔓、凌霄花来比喻小人的纠缠，虽然是用的拟人的写法，但意象的比喻义还是非常明显的。

再看苏诗中的菊花意象，共出现9次，诗中6次，诗序中3次：

鲜鲜霜菊艳，溜溜槽床声。《和陶九日闲居》

手栽兰与菊，侑我清宴终。《和陶戴主簿》

且放幽兰香，莫争霜菊秋。《和陶酬刘柴桑》

宁当娣黄菊，未肯似戎葵。《和陶和胡西曹示顾贼曹》

佳辰爱重九，芳菊起自寻。《和陶咏贫士》其三

芙蓉杂金菊，枝叶长阑干。《和陶咏贫士》其五

显然，上述的菊花意象更多的是一种用典，诗人主要亦是用到其比喻义。另外苏轼和陶诗中还有一首专写赏菊之诗，即《和陶乙酉岁九月九日》诗，岭南气候温暖，故十月菊花始开，诗人观花有感而和陶渊明重九诗，诗人把菊花当做一个

善解人意的朋友，于秋冬之交与诗人邂逅相遇，给了诗人一个极大的惊喜，诗人赞美菊花"草中实后凋，香余白露干，色映青松高"，突出其高洁之品质，实亦是以花喻人。

苏诗中还有许多其他意象，也明显是运用了比喻主要是暗喻的手法，如"穷猿既投林，疲马初解鞅"(《和陶归园田居》其二)、"身如受风竹，掩冉众叶惊"(《和陶饮酒》其三)、"小舟真一叶，下有暗浪喧"(《和陶饮酒》其五)、"芙蓉在秋水，时节自阖开"(《和陶饮酒》其九)、"耿耿如缺月，独与长庚晨"(《和陶杂诗》其一)、"暂聚水上萍，忽散风中云"(《和陶与殷晋安别》)等皆是如此。

另外，由于陶渊明写景体物常常带情韵以行，以直觉之思、感性之思为主，故其所观之物象往往极具人情，意象中情的成分较重；而苏诗本以意理为主，不重具体景物的描绘，诗中的物象往往只是诗人阐发意理的工具或手段，故其意象中意理的成分重而情味较薄，我们上一章已对两位诗人诗作中情景事理的关系已有详细论析，读者自可参看，此不再论。

二、意境：澄明之境与灵智之境

著名美学家宗白华先生在《中国艺术意境之诞生》一文中，如是定义意境：

> 艺术家以心灵映射万象，代山川而立言，他所表现的是主观的生命情调与客观的自然景象交融互渗，成就一个鸢飞鱼跃，活泼玲珑，渊然而深的灵境；这灵境就是构成艺术之所以为艺术的"意境"。[47]

在一个艺术表现里情和景交融互渗，因而发掘出最深的情，一层比一层更深的情，同时也透入了最深的景，一层比一层更晶莹的景；景中全是情，情具象而为景，因而涌现了一个独特的宇宙，崭新的意象，为人类增加了丰富的想象，替世界开辟了新境。正如恽南田所说："皆灵想之所独辟，总非人间所有！"这是我的所谓"意境"。[48]

宗先生这里两处给出了意境的定义，可谓是抓住了意境的本质，前者从意境创造的主体角度，强调其为艺术家心灵的映射，是一个充满生意的渊深灵境；后者从意境本身出发，强调其为艺术家所独创的具有最深的情、最深的景的崭新的境界，显然，这种最深的情、最深的景具有直指本体的意义。无独有偶，另一位著名的文艺美学家朱光潜先生也表达了与宗先生相似的观点，朱先生《诗的境界——情趣意象》一文中认为，诗的境界是诗人创造的一个独立自足的小天地，它是自然与艺术的媾合，是诗人在人生世相之上另建立的一个宇宙。[49] 虽然朱先生用的是“境界”一词，其实义同意境。他们不约而同地指出，意境乃是艺术家诗人创造出来的一个新境，是另一个宇宙，它不同于客观世界之第一自然，也不同于经过改造的第二自然，而是一个只存在于艺术作品之中，由艺术家灵想所独创的虚构的自然，我们可谓之为第三自然。所以意境的诞生，当是艺术家的最大贡献所在，也是艺术得以成为艺术的价值所在。

我们考察诗歌之意境，似乎正可从诗人与意境也就是意境的形成与意境本身的呈现特征两个方面来进行思考。我们知道，意境本质上无非是情与景的关系，正如宗白华先生所说，意境是“情”与“景”(意象)的结晶品。[50] 情不自生，景不孤立；或触景生情，或因情生景；睹鱼跃鸢飞而欣然自得，闻胡笳暮角而黯然神伤；惜别时蜡烛“替人垂泪到天明”，兴到时青山见我亦妩媚；感时花亦溅泪，恨别鸟也惊心。情景相生而成诗之意境，问题的关键在于情景如何相生，情如何附着于景上，景又如何表现出情来？在诗歌的意境之中情与景契合的方式与分量的多少，难道不正是诗人各自的分别之所在？下文正是从此两个角度来比较陶诗与苏轼和陶诗的意境。

1. 主客交融与主客凑泊

情景相生，契合无间，睹景而见情，察情亦见景，于情景相生而成的意境之中，我们能直接察见诗人的真性情，这即是一种不隔之境界。陶诗与苏诗同为不隔之意境，然而，陶诗意境是一种纯出自然的人境交融型的不隔境界，而苏诗的意境则是一种天机自运的天才型的不隔境界。

所谓人境交融型的不隔，是指诗人之生命与自然环境事物的融合无间，乃至

自己也化为自然之一部分，于是他便常从环境景物中体会到生命的宁静与喜悦。有了这种精神状态，则其生活环境中的一花一草，一鸟一兽皆具情意，于是“一叶且或迎意，虫声有足引心”(《文心雕龙·物色》)、“山花山鸟吾友于”(杜诗)。这种生命情趣一经特定的景象的触动，便自然与其猝然相遇的景象交融为一，仿如两个不期而遇的好友，其实情意早已相通。如渊明思念亲友闲吟东窗之时，抬头偶见园中之树，则意到笔随：“东园之树，枝条载荣。竞用新好，以招余情。”(《停云》)窗外枝繁叶茂生机勃勃的东园之树，就像见到老朋友一样纷纷摇动枝叶向诗人招手致意，他们为何能如此？因为他们早已心意相通，所以一见如故。又如诗人暮春郊游之时，诗人正陶醉于“山涤馀霭，宇暖微霄”的“表里俱澄澈”之时，突然“有风自南”，于是诗人又偶遇了一位好朋友——迎风而舞动的“新苗”，有朋如此，难怪诗人要“载欣载瞩”、“挥兹一觞，陶然自乐”了。高兴时如此，悲伤时亦如斯，当诗人“恩爱若同生”的从弟仲德不幸早逝时，诗人“恻恻悲襟盈”，于是“流尘集虚坐，宿草旅前庭。阶除旷游迹，园林独馀情”(《悲从弟仲德》)，空座上厚集的“流尘”讨人厌，庭院前野生的“宿草”也令人嫌；日日如斯的阶除显得空空落落，曾经生机勃勃的园林也荡漾着无穷的哀愁。这种心通天地主客交融的境界，并非来自于情与景的偶然凑泊，而是来自于诗人长期的物我融一，我亦物物亦我的与物同化的精神状态，诗人神与万物交融，天机自达，故能结托喜同，委运任化，而“与天地兮齐寿，与日月兮齐光”(《楚辞·涉江》)。

而所谓天才型的不隔，指的是诗人对客观景物的观照并不是来自于其平日的互相融合，而来自于在瞬间的观照感动中，诗人的情意立刻凑泊于所观照的景物，并赋予景物以生命，刹那之间，情景互融互化以致互相生发。正如苏轼所言“作诗火急追亡逋，清景一失后难摹”(《腊日游孤山访惠勤惠思二僧》)，这种境界是诗人刹那间的观照感动中加以表现得来，非刻意与苦思能至，这种能力也只有天才具有。这种诗作，不须在情景中加上丝毫作料，仅凭诗人的天才之笔让其自然呈现，便具永恒之艺术魅力。这种意境，诗歌史上最典型的例子莫过于谢灵运“池塘生春草，园柳变鸣禽”一联创作，谢灵运游山玩水并非如陶渊明一样真的忘怀世务功名，而是托情于山水借以暂时忘却自己时运不济的痛苦，其内心于世事其实始

终是未能释怀的。故当他于病后偶窥窗外已经冬去春来草长莺飞之时，不禁脱口而出“池塘生春草，园柳变鸣禽”，这一被元好问誉为“万古千秋五字新”的名句，显然是诗人灵感突发的结果，诗成之后连诗人自己都觉得不可思议，说是“此有神助，非吾语也”，“非吾语”即不是他自己平时经常能写出的诗句。宋人叶梦得曾对谢灵运这种创作情境有一段非常精到的解说：

> “池塘生春草，园柳变鸣禽”，世多不解此语为工，盖欲以奇求之耳。此语之工，在其无所用意，猝然与景相遇，藉以成章，不假绳削，故非常情所能到。诗家妙处，当须以此为根本，而思苦言艰者往往不悟。[51]

在情景相遇的一刹那，诗人主体凑泊于客体之上并信手成章，这种得之于心而马上能应之于手的能力，正是来自于其天纵之英才，无此天才，三年得二句，也只是平常。谢灵运之后，诗歌史上这样的天才，或只有李白、苏轼可以当之。苏轼和陶诗的意境亦多属此种主客凑泊的天才型的不隔之境。如当诗人于十月初忽见始开的菊花之时，诗人即作《和陶己酉岁九月九日》诗，云“黄花与我期，草中实后凋。香余白露干，色映青松高”，虽是和诗，但我们根本见不到勉强凑合之迹，且既写活了菊花似与我有约专为我而开放，又写出了菊花之气节，露干之后香有余，临冬而色映青松。虽无具体形象之描绘而菊花之形神俱现，睹花而思人，诗人精神仿佛可见。这即是猝然与景相遇而以主体之精神凑泊上客体，见之于眼会之于心而立即应之于手，且还要唱和原诗，而能创作出此等形神具备的不隔意境，诗人之才真令人叹为观止。我们再看诗人写星月相辉映之两个意境，诗人贬居惠州时，侍妾朝云不幸早逝，兄弟、长子、孙儿等亲人相隔千里，独与幼子苏过相依为命，因而常睹月而思人，望月而生感：“长庚与残月，耿耿如相依”（《和陶咏贫士》其一）、“耿耿如缺月，独与长庚晨”（《和陶杂诗》其一），这些情景交融之意境无不见出诗人的那种主客凑泊而信笔成诗的诗思，看似不经意之写景，而其中确实是含无穷深意：就景而言是星月相依，再进一层是残月与长庚星相依，再进一层或写夜晚星月之相依，或写凌晨之星月相依[52]，就情而言，月明星稀乌鹊南飞之

时，远贬南荒，情何以堪？爱妾猝逝，悲也！孤儿相伴，慰藉也，怜爱也！望月而思亲，念也！或晚而望月，或晨而望月，心不宁也！……每一意境，真可谓一层更深一层的景，一层更深一层的情，景中全是情，情中全是景，皆是诗人灵想之所独辟。类似意境还有“西窗半明月，散乱梧楸影”(《和陶杂诗》其二)、“悠悠衔山日，炯炯留清晖”(《和陶于王抚军坐送客》)等。

再看诗人贬谪海南后之诗境，如《和陶酬刘柴桑》的“红薯与紫芋，远插墙四周”、《和陶怨诗示庞邓》的“风雨睡不知，黄叶满枕前”、《和陶戴主簿》的“草去土自腴，井深墙愈隆”、《和陶西田获早稻》的“早韭欲争春，晚菘先破寒”等等。感受这样的意境，我们似乎闻到了那海南的泥土气息，闻到了那红薯与紫芋的芳香，感受到了那争春破寒的草木果蔬的生机，同时也感受到了那“黄叶满枕前”的逍遥与凄凉。如果不思及垂老投荒的诗人，不思及千年前的孤悬海外的荒岛，诗中的那些意境无疑是极具美感的，充满田园气息的。从构思创作的角度来说，无疑是主客凑泊信手而成的独辟新境，这种新境是当时诗坛绝难觅到的。

苏轼把这种主客凑泊自成佳构的妙境形象地称为“系风捕影”，把这种心手相应直达性情的语言表现力称为“辞达”，他说：

> 言止于达意，疑若不文，是大不然。求物之妙，如系风捕影，能使是物了然于心者，盖千万人而不一遇也。而况能使了然于口与手者乎？是之谓辞达。辞至于能达，则文不可胜用矣。
>
> （《与谢民师推官书》，《苏轼文集》49/4/1418）

这段话生动地表明了苏轼的文艺追求，他把辞能达意作为语言表达的最高境界，此处虽然是论文，但用之于诗亦然。“辞至于能达”即是得心应手，主体与客体，景与情皆无有遮隔，猝然而遇，信手成诗，能如此者，诚“千万人不一遇”焉，无疑只有李杜陶苏等天才诗人能当此。

2. 陶诗以境胜，苏诗以意胜

宗白华先生认为艺术意境不是一个单层的平面自然的再现，而是一个境界层

深的创构，这一创构可以分为三个层次：直观感相的模写，活跃生命的传达，最高灵境的启示。[53] 我们结合宗先生的理论，具体从意境中之意与境之关系角度来比较二位诗人的意境之别。从意境中情与景契合的分量来看，陶诗意境重境的表现，苏诗意境重意理的阐发。

正如我们在探讨两位诗人观物方式时所说，陶诗中往往多是以物观物而苏诗往往多是以我观物。以物观物，诗人主体自我消失，人与天地万物合而为一，此时，诗人处于一种身与竹化，神与物交，物我同一的浑融境界。此时，物即我，我即物，人已化为自然之一部分，诗境中全是一片化机，连读者都已经融入到诗境之中去了。故我们感觉到的主要是境而忘了意。如陶诗《时运》之意境："山涤馀霭，宇暧微霄。有风自南，翼彼新苗。"心里本来就清澈澄明，随着天宇中那一缕缕轻烟薄雾的渐渐消失，诗人也仿佛身随雾化，神游天宇了。这是直观感相的模写，属于意境的第一境层。表里俱澄澈悠然忘我之诗人，因一阵不期而至沁人心脾的清风，而灵明回归；但这点灵明并没有完全回归自我，而是被那因风而舞的田野新苗所吸引，所陶醉，于是自我再一次的消失。由静而动，心随物化，神与物游，不知何者为我，何者为物了。在这玉界琼田般的世界里，人与物生命相感，自然的节律与生命的灵动交融，主体与客体生命共感，形成了一个独立自足的小天地，这是诗人以追光摄影之笔，写通天尽人之怀，这已是属于活跃生命的传达的意境层。与此相类似的意境还有《连雨独饮》中的"云鹤有奇翼，八表须臾还"、《和郭主簿二首》其一中的"蔼蔼堂前林，中夏贮清阴；凯风因时来，回飙开我襟"等。

最能体现陶诗意境也最为人所熟悉所称道的莫过于《饮酒》其五一诗，其实此诗亦是最能体现陶诗以境胜的典范，其意境为：

> 结庐在人境，而无车马喧。问君何能尔，心远地自偏。
> 采菊东篱下，悠然见南山。山气日夕佳，飞鸟相与还。
> 此中有真意，欲辨已忘言。

这里构成了一个完美和谐之意境，我前文曾说这是一种“身心俱化，神交天地，我即宇宙，宇宙即我的天地境界”。依宗先生三境层理论来分析，则“结庐在人境，而无车马喧”、“采菊东篱下，悠然见南山”可称直观感相的模写，“山气日夕佳，飞鸟相与还”可称活跃生命的传达，“此中有真意，欲辨已忘言”可称最高灵境的启示。此诗真可谓是意境完美和谐的典型。细味斯境，温馨充实而又大化流行，和谐静穆而又鸢飞鱼跃，冲然而澹而又翛然而远，这是一种生命的本真状态，亦是一种人之终极生存状态，得归斯境，此乐何及？陶渊明是切切实实为我们塑造了一种可游可居之至美境界。这即是我所体会的陶诗以境胜。清人陈祚明评得好：

> 陶靖节诗，如巫峡高秋，白云舒卷，木落水清，日寒山皎之中，长空曳练，萦郁纡回。望者但见素色澄明，以为一目可了，不知封严蔽壑，参差断续，中多灵境。又如终南山色，远视苍苍，若寻幽探秘，则分野殊峰，阴晴异壑，往则无尽。[54]

陶渊明诗意境看似素色澄明，一目可了，实是中多灵境内蕴幽邈，令人心驰神往，流连忘返。

再论苏诗意境。苏轼观物体物主体自我突出，意理强化，身之所容被忽视，目之所瞩被弱化，而意之所游却被强化，这就是马德富先生所说的“知性元的强化，意的强化”[55]，故苏诗意境不重直观感相的模写，不重活跃生命的传达，而重最高灵境的启示。如《和陶归园田居》其三所造意境：“新浴觉身轻，新沐感发稀。风乎悬瀑下，却行咏而归。仰观江摇山，俯见月在衣。”诗歌没有描写飞流而下的瀑布，没有描写温暖爽人的汤泉，没有描写白水山、佛迹岩的花草树木名胜古迹；但却描写了随处可见的江山风月：江在摇，山在动，月在走，风在吹，风是东周之风，月是秦时之月，江山是千古屹立于斯的江山。物象化为心象，心象随诗人神思而游动，被诗人意理所驱遣。境的感觉被弱化，而意理的情趣在增强，这就是苏诗意境以意胜之内涵。

又如“西窗半明月，散乱梧楸影”(《和陶杂诗》其二)、“草去土自膭，井深墙愈隆”(《和陶戴主簿》)、“早韭欲争春，晚菘先破寒”(《和陶西田获早稻》)等等意境，我们感受到了意境之中的直观感相与活跃生命，但我们更多的是得到一种启示，得到一种感悟，那是一个饱经沧桑、历尽劫难的花甲老人不屈的精神与灵魂的抒写。所以，我们在欣赏苏轼诗歌之时，往往不是被其意境中之感官世界所吸引而是陶醉于其灵智境界的超越。

苏轼曾提出过“诗中有画，画中有诗”著名的意境论，他在《书摩诘蓝田烟雨图》中云：“味摩诘之诗，诗中有画。观摩诘之画，画中有诗。”(《苏轼文集》70/6/2209)诗情画意完美融合，这是王维诗画所达至的艺术妙境。然而，我们不应该只停留在简单表层的诗画结合的认识层次上，还要看到苏轼所言的“诗”与“画”都是具有超越性，这可从苏轼的另外的一首著名的论画诗中见出，苏轼《书鄢陵王主簿所画折枝二首》其一云：“论画以形似，见与儿童邻。赋诗必此诗，定非知诗人。诗画本一律，天工与清新。边鸾雀写生，赵昌花传神。何如此两幅，疏澹含精匀。谁言一点红，解寄无边春。”(《苏轼诗集》29/3/1525)论画论诗如果只停留在表层之义的索解，显然非真正的知解之人；而从另一方面说，如果画与诗只是画是画，诗是诗，而没有达至传神入妙的境界，则也定非好画好诗。可见其前所论的“诗中有画”、“画中有诗”皆是别具深意的，诚如冷成金先生所云：“‘诗中有画’的‘画’，不是一般意义上的画，而是具有了真正的诗的超越意境的画，是具有空灵之美和虚灵之气的画；同样，‘画中有诗’的‘诗’，也不是一般意义上的诗，而是透显出画的本体性宁静的‘诗’。明乎此，可知‘诗中有画’的‘画’与‘画中有诗’的‘诗’实是源于玄学的‘存意’之象、‘象生于意’之‘象’，经过审美的超越，终于成为‘得意而忘象’、‘所存者乃非其象’之后的那个具有超越意义的‘象’。”[56]冷先生不仅指出了苏轼诗画意境理论中诗与画的超越性，而且揭示了这种超越性的理论根源，可谓的论。

可见，苏诗这种略象而取神，略境而重意的诗歌创作实践，是具有深厚的理论基础的支撑的，清人方东树曾赞曰：“山水风月，花鸟物态，千奇万状，天机活泼，可惊可喜，太白、杜公、坡公三家最长。杂以嘲戏，讽谏谐谑，庄语悟语，随

兴生感，随事而发，此东坡之独有千古也。"[57] 苏东坡能开创独有千古之诗境，正来自于其能从"山石竹林，水波烟云"中发现其"常理"(《净因院画记》，《苏轼文集》卷十一) 的灵心慧感。显然，苏诗的这种重意理而轻情境的诗歌意境创作实践，对宋诗特征的形成具有极为重要的推动作用；但是，我们在肯定苏诗意境的开拓性、建设性的功绩之时，也应该看到过度追求意理的诗歌，必然也会打破传统诗歌意境的情景交融的和谐结构模式，从而导致诗歌审美趣味的偏离与诗歌美感的损伤，这或许正是苏诗乃至宋诗的不足之处吧。

三、韵味：简古淡泊与深沉隽永

韵与味，是传统诗学批评中两个关系极为密切的美学术语；韵本源于音乐，味发生于烹饪，在感官上分属于听觉与味觉，但后人常把它们合而言之以论诗。韵，语源于音乐。《说文》、《广雅》皆训韵为和，《尚书·尧典》有"八音克谐，无相夺伦。神人以和"之句，曹植《白鹤赋》有句"聆雅琴之清韵"(似为载籍之始)，嵇康《琴赋》亦有句曰"改韵易调，奇弄乃发"；由此可见，韵初始不但有形容音乐的互相唱和之义，而且还指音乐所达到的一种美妙的境界。韵，作为一个文艺批评术语，经历了一个由最先的论音乐到论人，再由论画推而论诗的过程。[58] 自古以来，雅韵清音、高人韵士、诗画神韵也一直是士人艺术家的最高的人格与艺格的追求。味，《说文》训为"滋味"。以味论诗，要早于以韵论诗，《文心雕龙·情采》篇云："繁采寡情，味之必厌。"钟嵘《诗品序》批评玄言诗"平典似道德论"、"淡乎寡味"，推崇五言诗是"众作之有滋味者也"，这说明早在南朝齐梁时代就已经有以味论诗的风气了。此后，晚唐司空图的《与李生论诗书》中明确提出"辨于味，而后可以言诗"的著名观点，并认为诗歌应该追求"韵外之致"、"味外之味旨"[59]，把韵味作为品评诗歌的一个重要标准。苏轼继承了司空图的观点，并将其标举为"美在咸酸之外"(《书黄子思诗集后》)[60]。我们在此之所以把韵与味合论，是因为古人在品评诗歌之时，常常把它们相提并论，如《文心雕龙·声律》篇云："是以声画妍蚩，寄在吟咏，吟咏滋味，流于字句。气力穷于和韵。异音相从谓之和，同声相应谓之

韵。"[61] 此虽是论诗之声韵，但亦把味与韵同论了。上述的司空图诗论亦是如此。特别是在宋人诗论中，他们不但经常韵味同论，而且常常把韵与味作为诗歌艺术的最高境界加以推崇。如宋人张戒就认为诗以韵胜的曹植为古今诗人第一[62]，苏轼也认为陶诗"发纤秾于简古，寄至味于澹泊"(《书黄子思诗集后》)、"质而实绮，癯而实腴。自曹、刘、鲍、谢、李、杜诸人皆莫及也"[63]。陈善《扪虱新语》亦载："乍读渊明诗，颇似枯淡，久久有味。东坡晚年酷好之，谓李、杜不及也。此无他，韵胜而已。""予每论诗，以陶渊明、韩、杜诸公皆为韵胜。"[64] 现代美学家们则把"韵味"等同于"韵"，如乐黛云、叶朗先生等编的《世界诗学大辞典》就把"韵味"一条并入韵之解释中，并明确说"韵，也称韵味"[65]。

明确了"韵"与"味"之关系，下面我们就应该明确"韵味"这一诗学审美观念的具体内涵，才能以之作为我们具体分析比较诗歌的理论依据。我们这里采纳宋人范温的观点，范温可说是古代系统论述"韵味"范畴的第一人，其《潜溪诗眼》有专文《论韵》，该文认为：

> 有余意之谓韵……凡事既尽其美，必有其韵，韵苟不胜，亦亡其美。夫立一言于千载之下，考诸载籍而不缪，出于百善而不愧，发明古人郁塞之长，度越世间闻见之陋，其为有包括众妙、经纬万善者矣。且以文章言之，有巧丽，有雄伟，有奇，有巧，有典，有富，有深有隐，有清，有古。有此一者，则可以立于世而成名矣；然而一不备焉，不足以为韵。必也备众善而自韬晦，行于简易闲淡之中，而有深远无穷之味，观于世俗，若出寻常。至于识者遇之，则暗然心服，油然神会。测之而益深，究之而益来，其是之谓也。其次一长有余，亦足以为韵；故巧丽者发之于平淡，奇伟有余者行之于简易，如此之类是也。[66]

作者首先就表明观点——"有余意之谓韵"，"有余意"其实就是有余味。范温认为书画文章皆以有韵为最高境界，有韵才能尽善尽美，无韵则亦无美。这确实是极有见地的。韵既兼具巧丽等众美，而又"发之于平淡"、"行之于简易"，咀嚼愈

深而味之愈浓，正是精辟地指出了诗文韵味之特点。该文接着指出：

自《论语》、《六经》，可以晓其辞，不可以名其美，皆自然有韵。左丘明、司马迁、班固之书，意多而语简，行于平夷，不自矜炫，故韵自胜。自曹、刘、沈、谢、徐、庾诸人，割据一奇，臻于极致，尽发其美，无复余韵，皆难以韵与之。惟陶彭泽体兼众妙，不露锋芒，故曰：质而实绮，癯而实腴，初若散缓不收，反复观之，乃得其奇处；夫绮而腴、与其奇处，韵之所从生；行乎质与癯，而又若散缓不收者，韵于是乎成。《饮酒》诗云："荣衰无定在，彼此更共之。"……一时之意，必反复形容；所见之景，皆亲切模写。如"孟夏草木长，绕屋树扶疏"，"日暮天无云，春风扇微和"，乃更丰浓华美，然人无得而称其长。是以古今诗人，惟渊明最高，所谓出于有余者如此。[67]

作者把陶渊明抬至古今诗人最高处，认为唯陶渊明诗歌可以"以韵与之"，而其理由则是陶诗"体兼众妙，不露锋芒"，其"韵味"正来自于陶诗"绮而腴"之"奇处"，这些观点，显然是受到苏轼的影响。范温认为陶诗以韵胜，其所论"韵"之核心内容就是"有余意"，这种认识显然是来自于韵之音乐本源的启发。范温文中借与王定观的对话，清晰地表明了这种认识："定观请余发其端，乃告之曰：'有余意之谓韵。'定观曰：'余得之矣。盖尝闻之撞钟，大声已去，余音复来，悠扬婉转，声外之音，其是之谓矣。'"[68] 以钟之余音来比诗之余意余味，可谓再恰当不过了。在我国古代诗论史上，如此系统而又准确清晰地论述"韵味"这一审美范畴的，唯范温一人而已。正如钱钟书先生所说："吾国首拈'韵'以通论书画诗文者，北宋范温其人也。"[69] 钱钟书先生也曾给"韵"下定义曰：

诗之道情事，不贵详尽，皆须留有余地，耐人玩味，俾由其所写之景物而冥观未写之景物，据其所道之情事而默识未道之情事。取之象外，得于言表，"韵"之谓也。[70]

显然，钱先生这个定义吸取了范温的观点，其所说的“韵”亦可说是“韵味”。先生所云的“未写之景物”、“未道之情事”、“取之象外，得于言表”的这个“韵味”，其实正同于钟响磬鸣之余音一样，是读者阅读欣赏诗歌之后所体味到的超出于诗歌言词表象之外的意蕴情趣。

通过以上的辨析，我们或可以这样认为，诗歌之“韵味”其实是和诗歌之“意境”相辅相成、互为表里的一对审美范畴，“意境”强调的是诗人与作品之关系，是就诗歌主客体关系而言，是由“意”“象”完美融合而成，是诗歌本身所具有的一种氛围状态；这种状态本质上来看，还是以“境”为主，故“意境”亦称“境界”，或简称“境”。而“韵味”则是强调读者与作品之关系，偏重于读者之感知，是境外之味，是读者于阅读欣赏时所得到的感觉。一言以蔽之，“意境”乃诗歌本身所呈现的一种状态，而“韵味”则是读者对诗歌的一种感觉。

不难看出，在具体理解陶渊明诗歌上，或者说对陶诗的感觉上，有两种有代表性的观点，那就是以苏轼为代表的“奇趣”说与以范温为代表的“余意”说，换言之，陶诗之“韵味”主要就表现在有“奇趣”和有“余意”上。我们下文亦从这两个方面比较陶诗与苏轼和陶诗的韵味之别。

陶诗有奇趣，这是苏轼首先提出的观点。苏轼《书唐氏六家书后》云：“观陶彭泽诗，初若散缓不收，反复不已，乃识其奇趣。”此为以“奇趣”论陶诗之始。然何谓“奇趣”？苏轼借评柳宗元诗而为我们提供了一个理解其“奇趣”涵义的范例，其《书柳子厚渔翁诗》云：“诗以奇趣为宗，反常合道为趣。熟味此诗有奇趣，然其尾两句，虽不必亦可。”（《苏轼文集》佚 5/6/2552）柳诗云：“渔翁夜傍西岩宿，晓汲清湘燃楚竹。烟消日出不见人，欸乃一声山水绿。回看天际下中流，岩上无心云相逐。”烟消日出之后，本当出现夜宿西岩的渔翁，但诗人却说“不见人”，这是“反常”；诗人首先所见的是“山水绿”，这又合情合理，这是“合道”；而最奇的是诗人竟然于这个云消雾散“绿水青山”初现的早晨，听到那“欸乃一声”之天籁，这亦是“反常”；而细思之，“欸乃”本形容船桨摇动之声，不见渔翁而潜意识中却似闻其桨声，又合情理，此亦是“合道”。可见，苏轼所理解的“奇趣”正是以“反常合道”为特色。苏轼认为韦应物、柳宗元诗“发纤秾于简古，寄至味于澹泊”，并认为

柳宗元诗在"陶渊明下，韦苏州上"(《评韩柳诗》，《苏轼文集》67/5/2109)，"柳子厚晚年诗，极似陶渊明"(《题柳子厚诗二首》，《苏轼文集》67/5/2109)，可见，"发纤秾于简古，寄至味于澹泊"亦可以之评价陶诗。结合另外两处著名的直接评价陶诗之语即"质而实绮，癯而实腴"、"外枯而中膏，似淡而实美"，我们则会发现一个有趣的现象，苏轼这些评陶之语几乎都由截然相反的两种感觉而组成：纤秾一简古、至味一澹泊、质一绮、癯一腴、外枯一中膏、淡一美，每一组都是反义词，这些看似矛盾而实合情理的感觉，就是苏轼所讲的"初视若散缓，熟视有奇趣"，就是典型的"反常合道"。苏轼能在李杜韩柳诸大家之外，独推崇陶诗，固然是"于其为人，实有感焉"(《与子由书六首》，《苏轼文集·佚文汇编》4/6/2515)，但与陶诗这种独特的艺术成就也是不无关系的，也可说是苏轼第一次在文学史上发现了陶诗的"奇趣"之美，并进而把这种"寄至味于澹泊"美学风范大力加以提倡，使之成为宋代诗学追求的最高境界，其功莫大焉。

具体就陶诗而言，最能表现这种具有"反常合道"之"奇趣"的，无疑是《饮酒》其五诗："结庐在人境，而无车马喧。问君何能尔？心远地自偏。采菊东篱下，悠然见南山。山气日夕佳，飞鸟相与还。此中有真意，欲辨已忘言。"此诗有"四奇"："结庐在人境"，为一奇；结庐人境，"而无车马喧"为二奇；"悠然见南山"，为三奇（南山本日日可见，而此时猝然相遇，彷如久别重逢，奇也）；"欲辨已忘言"，为四奇。"四奇"亦即"四反常"也。另此诗有"三合道"：因心远而地偏，一合道也；因采菊而悠然见山，二合道也；因欲辨而忘言，此三合道也。诗歌正是在这"反常合道"之中，不经意为我们呈现了一个悠然淡远的意境，品味此诗，确是韵味无穷，令人目夺神迷，流连忘返。据宋人陈正敏《遯斋闲览》所记："荆公在金陵，作诗多用渊明诗中事，至有四韵全使渊明诗者。又尝言其诗有奇绝不可及之语，如'结庐在人境，而无车马喧。问君何能尔，心远地自偏'，由诗人以来，无此句也。然则渊明趣向不群，词采精拔，晋、宋之间，一人而已。"[71] 苏轼、王安石两位大家都不约而同地指出陶诗奇绝，可见，陶诗的有"奇趣"，乃众所公认。

苏诗也有奇趣，但不同于陶诗奇趣源于自然天成的无心之奇，苏诗奇趣是来自于智慧，来自于诗人的天赋诗才。我们前文已言，苏诗意境不重直观感相的描

写，不重活跃生命的传达，而重最高灵境的启示。苏诗的韵味正来自于这种以意理取胜的灵智思辨。我们亦以苏轼《和陶饮酒》其五为例说明之，诗云："小舟真一叶，下有暗浪喧。夜棹醉中发，不知枕几偏。天明问前路，已度千重山。嗟我亦何为，此道常往还。未来宁早计，既往复何言。"此诗亦奇，一诗中包含了过去、现在、未来，前六句写诗人对过去的人生的回顾：设象明理，以一叶扁舟喻自己，以暗浪与世之险恶；以醉中发舟，喻自己不知江湖之险；"枕几偏"实是船几偏，喻遭遇多次打击；天明清醒，已度千难万险。中两句写现在的情况，既悟人生之险恶，但仍然觉而不止，现在仍在暗流涌动的人生之道上往还；后两句写未来，时间既往而不返，本当早作筹划，然而往者虽可鉴，来者不可测，故只能委时任命。全诗有五奇：一诗而写过去、现在、未来，一奇也；直觉过去之遭遇、仕宦之途的险恶，而今仍处其中，不作退避之想，二奇也；未来本当早作打算却以"既往复何言"而否定之，三奇也；江湖行舟险恶，却以一"醉"字而消解险恶江湖行舟的所经历的苦难与打击，四奇也；诗人先设象达意后又回归于现实，站在时空之外审视自己的人生，一点灵觉往还于过去、现在、未来之中，真可谓"一弹指顷去来今"，五奇也。诗歌真可谓无处不奇，而诗中这种奇趣韵味全来自于诗人的天才与智识。要考虑到这是和韵之诗，诗人写来竟是如此自然而又意蕴隽永，平淡中富含理趣，绝非常人所能为。这样的诗作典型的还有《和陶归园田居》其一、其三，《和陶杂诗》其一，《和陶咏荆轲》等。

宋张戒曾云："陶渊明诗专以味胜"，"渊明之诗妙在有味耳"(《岁寒堂诗话》卷上)。其实，张戒所言之味，亦同于范温所言的"有余意"，依范温"有余意之谓韵"的理论，则陶诗亦可说是"以韵胜"。我们这里讨论陶诗中的余韵、余味，即是苏轼所言的"寄至味与淡泊"。

陶诗这种"至味"，首先表现在日常生活的诗化。陶渊明能在日常生活中发现美，并能将这种发现以自然平淡的语句表达出来，使人能在静静的品味中得到极大的美的享受。如，"翩翩飞鸟，息我庭柯。敛翮闲止，好声相和"(《停云》)、"斯晨斯夕，言息其庐。花药分列，林竹翳如。清琴横床，浊酒半壶"(《时运》)、"暧暧远人村，依依墟里烟。狗吠深巷中，鸡鸣桑树颠"(《归园田居》其一)、"山涧清且

浅，可以濯吾足。漉我新熟酒，只鸡招近局。日入室中暗，荆薪代明烛”(《归园田居》其五)、“过门更相呼，有酒斟酌之。农务各自归，闲暇辄相思”(《移居二首》其二)、“众鸟欣有托，吾亦爱吾庐”(《读山海经》其一)、“平畴交远风，良苗亦怀新”(《癸卯岁始春怀古田舍》其二) 等等。这些诗句所表现的无不是最普通最平常的农村田园生活，然而，却无不充满诗情画意，无不令人悠然神往，其意境闲适，恬淡至极，而韵味却悠远深长之至。古人把陶渊明的田园诗意称为“野意”，宋陈知柔《休斋诗话》“诗要有野意”条云:“人之为诗要有野意。盖诗非文不腴，非质不枯，能始腴而终枯，无中边之殊，意味自长，风人以来得野意者，惟渊明耳。”[72] 这样的野意，当然是高居庙堂或奔走于名利场的士人们所津津乐道的。

其次，陶诗的“至味”还表现在其常言中含至理。在陶渊明那些平淡质朴的语言中，他只是把其平常生活中的真切感受质朴地表达出来，却竟然皆是达道的至理名言。《杂诗》其一就是这样的诗作的典型：

人生无根蒂，飘如陌上尘。分散逐风转，此已非常身。
落地为兄弟，何必骨肉亲！得欢当做乐，斗酒聚比邻。
盛年不重来，一日难再晨。及时当勉励，岁月不待人。

此诗的哲理意蕴已无需我多说。我们且以前人的一段评论来见出诗中的愈品愈浓的“至味”，明人黄文焕《陶诗析义》卷四评析曰：

(“落地为兄弟”二句) 合既生之后未生之前，作此幻喻。逐风原无定处，落地何必认真。未坠胞胎，安秉形质？本自无身，复何云常？此一逐风也。暌离万变，无所不有，身则各其，常竟安在？又一逐风也。溘然物化，朝不保夕，身之灭矣，宁有常期？此又一逐风也。专言兄弟者，此毕生情亲之身犹不保其常，况他人乎？何必亲者，言未必如其骨肉之愿也。[73]

此处黄文焕还只是分析其前几句，就已经品味出如许多的味道来，遑论诗中的其他名言之理，此诗真可谓“言有尽而意无穷”的典范。这样常言中含至理的诗歌在陶诗中俯拾即是，如，“静念园林好，人间良可辞”(《庚子岁五月中从都还阻风于归林二首》其二)、“人生归有道，衣食固其端。孰是都不营，而以求自安”(《庚戌岁九月中于西田获早稻》)、“气变悟时易，不眠知夕永”(《杂诗》其二)、“亲戚共一处，子孙还相保”(《杂诗》其四)、“不觉知有我，安知物为贵”(《饮酒》其十四)、“人生似幻化，终当归空无”(《归园田居》其四)、“吁嗟身后名，于我若浮烟”(《怨诗楚调示庞主簿邓治中》)、“有子不留金，何用身后置”(《杂诗》其六)等等，都是将生活体验朴实说出，却是人生之至理，这样的本事，正是陶渊明的最难企及之处。

相较于陶诗的韵味隽永，苏诗之韵味特别是那种能给人以久久品味的“余味”则要少得多，也就是说苏诗有味而乏韵，这也是毋庸讳言的苏诗的缺点与不足。关于这一点，前人早就已经明确指出，如朱熹就曾批评苏诗说:“苏才豪，然一滚说尽，无余意。”[74] 当然，说其无余意，并不是说完全没有余味，而是说其诗中这种余意太少，以至于缺少含蓄蕴藉之美。这是由苏轼好论辩说理的个性使然，可以说苏诗的妙处在此，其不足亦在此。如其《和陶归园田居》其三所造意境:“新浴觉身轻，新沐感发稀。风乎悬瀑下，却行咏而归。仰观江摇山，俯见月在衣。”此诗极有趣味，但一旦了解了其语典意典的来源以后，我们感叹的只是诗人的渊博学识与天赋诗才，其诗之味外之味，则相对欠缺。当然，诗歌也有一些言外之意，如我们可从诗中发现其贬居惠州之时的随缘自适的心态，进而体味到诗人不屈的人格精神，但也仅此而已。苏轼的那些和陶名作如《和陶归园田居》其一、《和陶怨诗楚调示庞主簿》、《和陶拟古》其一以及三首、《和陶咏史诗》等，皆明显地表现出这种有味而乏韵的缺点。这种情况，在全部苏诗中皆是如此，因为苏诗意理的强化导致了情景交融、和谐诗境的损伤，自然也就无法塑造出一个常读常新的“独立自足的小天地”，那种“空山无人，水流花开”的“禅意的云”则很难久聚其诗境之上。因而苏诗往往是有意境而不隽永，有韵味而不长久。“宋人生唐后，开辟真难为”(蒋士铨《辩诗》)，这或许是苏诗开拓建设之功中必然要付出的代价吧。

注释：

1. 其他还有白居易《白氏金针诗格》三卷、王杞《诗格》一卷、贾岛《诗格密旨》一卷、元兢《诗格》一卷、王叡《炙毂子诗格》一卷、僧神彧《诗格》一卷、徐锐《诗格》一卷。

2. 此据周裕锴《审美风格的传释》一文观点，见其《宋代诗学通论》，第 282—283 页。

3. 段玉裁：《说文解字注》，中州古籍出版社 2006 年版，第 251 页。

4. 蔡启：《蔡宽夫诗话》，郭绍虞《宋诗话辑佚》下册，中华书局 1980 年版，第 383 页。

5. 以上皆转引自《陶渊明研究资料汇编》。

6. 徐公持：《魏晋文学史》，人民文学出版社 1999 年版，第 612 页。

7.《陶渊明研究资料汇编》，第 229 页。

8. 王弼注：《老子道德经》上篇第二十五章，楼宇烈校释《老子道德经校释》，新编诸子集成本，中华书局 2008 年 12 月版，第 64 页。

9. 何文焕：《历代诗话》上册，中华书局 2004 年版，第 40 页。

10.《陶渊明研究资料汇编》，第 56 页。

11. 冯惟讷：《古诗纪》卷一百四十八，文渊阁四库全书本，总集类集部三一九，第 1380 册，第 596 页。

12. 辛更儒：《杨万里集笺校》卷八十，中华书局 2007 年 9 月版，第 3246 页。

13. 徐公持：《魏晋文学史》第七章《陶渊明》（下）之第四节《陶渊明在文学史上的地位》，人民文学出版社 1999 年版，第 611—615 页。

14. 袁行霈：《陶渊明崇尚自然的思想与陶诗的自然美》，见其《陶渊明研究》，北京大学出版社 1997 年版，第 71—75 页。

15. 温汝纶：《和陶合笺注》卷二引，民国十一年上海扫叶山房石印本。

16.《诗源辩体》卷六，杜维沫校点，人民文学出版社 1987 年 10 月版，第 98、101 页。

17. 黄文焕：《陶诗析义·序》，南京图书馆藏明末刻本，《四库存目丛书》集部

三，齐鲁书社1997年版。

18. 亦有持陶诗并不平淡者，如朱熹就曾说："陶渊明诗，人皆说是平淡，据某看他自豪放，但豪放得来不觉耳。其露出本相者，是《咏荆轲》一篇，平淡底人，如何说得这些言语出来。"(《朱子语类》卷一百三十六）又如清龚自珍《杂诗三首》其一云："陶潜诗喜说荆轲，想见停云发浩歌。吟到恩仇心事涌，江湖侠骨恐无多。"其二云："陶潜酷似卧龙豪，万古浔阳松菊高。莫信诗人竟平淡，二分梁甫一分骚。"(《定庵文集补》，《四部丛刊》影印本）笔者认为，仅凭陶集中《咏荆轲》等极少数作品而否定陶诗平淡的主体风格，显然是有失偏颇的。

19. 黄庭坚:《豫章黄先生文集》，四部丛刊初编本，上海商务印书馆1936年版，第54册，第202、295、352页。

20. 何汶:《竹庄诗话》卷四，常振国点校，中华书局1984年5月版，第76页。

21. 叶嘉莹:《关于评说中国旧诗的几个问题》,《中国古典诗歌评论集》，广东人民出版社1982年版，第110页。

22. 叶维廉:《中国文学批评方法论》,《中国诗学》，三联书店1992年版，第5页。

23. 韩经太先生把平淡分为儒家骚雅式平淡（即相对性平淡）、道家清虚式平淡（绝对性平淡）以及悲壮寓于闲淡之中的参融式平淡，并认为后者是一种理想的建构。见其《中国诗学的平淡美理想》一文，《诗学美论语诗词美境》，北京语言文化大学出版社2000年版，第80—90页。

24. 罗宗强:《魏晋南北朝文学思想史》，中华书局1996年版，第168页。冀按：罗先生所说的陶诗第一个贡献是"开创了一个全新的表现领域，把田园生活题材带进诗中"。

25. 何文焕:《历代诗话》上册，中华书局2004年版，第38页。

26. 分别见苏轼《书唐氏六家书后》(《苏轼文集》69/6/2206）与黄庭坚《山谷外集》卷九之《书陶渊明诗后寄王吉老》。

27. 张海鸥:《两宋雅韵》，台北云龙出版社1996年版，第36页。

28. 苏轼:《书舟中作字》:"将至曲江，船上滩欹侧，撑者百指，篙声石声荦然，

四顾皆涛濑，士无人色，而吾作字不少衰，何也？吾更变亦多矣，置笔而起，终不能一事，孰与且作字乎？"《苏轼文集》69/8/2203。

29. 转引自李公焕:《笺注陶渊明集》，四部丛刊初编本，上海商务印书馆 1936 年版，第 1 页。

30. 黎靖德:《朱子语类》卷一百四十，王星贤点校，中华书局 1986 年 3 月版，第 3324 页。

31. 苏轼:《书李简夫诗集后》，《苏轼文集》68/5/2148。

32. 韩愈有文《送董邵南赴河北序》云:"燕赵古称多感慨悲歌之士。"苏诗翻此案。

33. 蔡启:《蔡宽夫诗话》"诗重自然"条，郭绍虞《宋诗话辑佚》本，中华书局 1980 年 9 月版，第 383 页。

34.《周易·系辞上》亦云:"太极生两仪，两仪生四象，四象生八卦，八卦定吉凶，吉凶生大业。"宋儒周敦颐画太极阴阳鱼以象天地万物运行之理，之后张载亦云"四方上下曰宇，往古今来曰宙"，并提出"为往圣继绝学，为万世开太平"，其理论之根源实来自于先秦人之意象观。

35. 转引自王利器:《文镜秘府论校注》之南卷"论文意"注，中国社会科学出版社 1983 年版，第 285 页。

36. 何文焕:《历代诗话》，第 38、41 页。

37. 魏庆之:《诗人玉屑》卷九引，中华书局 1959 年版，第 197 页。

38. 王世贞:《艺苑卮言》卷一引，《历代诗话续编》中册，中华书局 1983 年版，第 956 页。

39.《历代诗话续编》，下册，中华书局 1983 年版，第 1372 页。

40.《历代诗话续编》，下册，中华书局 1983 年版，第 1402、1403、1420 页。

41. 转引自［美］勒内·韦勒克、沃斯汀·沃伦:《文学理论》(修订版)，刘象愚等译，江苏教育出版社 2005 年版，第 212 页。

42.《文史通义·易教》，北京古籍出版社 1956 年 12 月版，第 5 页。

43. 袁行霈主编:《中国文学史》第二编《绪论》，高等教育出版社 2005 年 7 月

版，第 17 页。

44. 冀按：我们这里例举的大多是组合意象。

45. 闻一多：《唐诗杂论·四杰》，上海古籍出版社 1998 年 12 月版，第 25 页。

46. [美] 勒内·韦勒克、沃斯汀·沃伦：《文学理论》(修订版)，刘象愚等译，江苏教育出版社 2005 年版，第 214 页。

47. 宗白华：《美学散步》，上海人民出版社 1981 年版，第 70 页。

48. 宗白华：《美学散步》，上海人民出版社 1981 年版，第 72 页。

49. 朱光潜：《诗论》，三联书店 2004 年 11 月版，第 51 页。按：朱先生的此书出版于抗战初期，而宗先生的文章发表于《时与潮文艺》1943 年 3 月创刊号。

50. 宗白华：《美学散步》，上海人民出版社 1981 年版，第 70 页。

51. 叶梦得：《石林诗话》卷中，何文焕《历代诗话》(上)，中华书局 1981 年 4 月版，第 426 页。

52. 冀按：长庚星即太白金星，古语云："东启明，西长庚。"金星现东曰启明，现西曰长庚。

53. 宗白华：《美学散步》，上海人民出版社 1981 年版，第 74 页。

54.《采菽堂古诗选》卷十三，《续修四库全书》本，上海古籍出版社 2002 年 3 月版，第 1591 册，第 80 页。

55. 马德富：《苏诗以意胜》，《文学评论》1989 年第 2 期，第 108 页。

56. 冷成金：《苏轼的哲学观与文艺观》第八章《苏轼的艺术风格论》，学苑出版社 2003 年版，第 628 页。

57. 方东树：《昭昧詹言》卷十一，人民文学出版社 1961 年 10 月版，第 236 页。

58. 钱钟书：《管锥编》，三联书店 2001 年版，第 231—252 页。徐复观：《中国艺术精神》之第三章《释气韵生动》，华东师范大学出版社 2001 年版，第 86—135 页。

59.《司空表圣文集》卷二，郭绍虞《中国历代文论选》，上海古籍出版社 2001 年版，第 196—197 页。

60.《苏轼文集》67/5/2124。

61. 范文澜:《文心雕龙注》，人民文学出版社 1958 年 9 月版，第 552 页。

62.《岁寒堂诗话》卷上云:“曹子建诗专以韵胜……子建诗微婉之情、洒落之韵、抑扬顿挫之气，固不可以优劣论也，古今诗人推陈王及古诗第一，此乃不易之论。”

63.《与子由六首》其五，《苏轼文集·佚文汇编》4/6/2515。

64. 陈善:《扪虱新话》，丛书集成初编本，中华书局 1985 年版，第 1、49 页。

65. 乐黛云等编:《世界诗学大辞典》，春风文艺出版社 1993 年版，第 738 页。

66. 郭绍虞:《宋诗话辑佚》卷上增订《潜溪诗眼》，中华书局 1980 年 9 月版，第 373 页。

67.《宋诗话辑佚》，第 373—374 页。

68.《宋诗话辑佚》，第 374 页。

69. 钱钟书:《管锥编》(第四册)，三联书店 2001 年版，第 246 页。

70. 钱钟书:《管锥编》(第四册)，三联书店 2001 年版，第 242 页。

71. 胡仔:《苕溪渔隐丛话》前集卷三引，廖德明校点，人民文学出版社 1984 年版，第 18 页。

72. 郭绍虞:《宋诗话辑佚》，中华书局 1980 年 9 月版，第 484 页。

73. 黄文焕:《陶诗释义》，南京图书馆藏明刻本，《四库存目丛书》集部三，齐鲁书社 1997 年版，第 203 页。

74. 黎靖德:《朱子语类》卷一百四十，王星贤点校，中华书局 1986 年 3 月版，第 3324 页。

第五章　诗道篇

著名的符号论美学家苏珊·朗格曾说："在诗的创造中，诗人必须把自己对诗的题材的情感反应记录下来，并通过这些记录使读者作出同样的情感反应；或者，诗人还可以用一种非书面的或非陈述性的语言把自己的价值判断清晰地呈现出来。我们还在那些流行的诗和流行的诗论中读到，诗人总是把自己的信念传递给读者，总是使人们在字里行间得到一些知识，总是引起读者对自己感受到的情感发生同情性反应，最终总能通过这种'情感语言'或这种唤起情感反应的语言把自己宗教的、伦理的和形而上学的判断传达给别人。"[1] 诚如其言，诗歌同其他一切艺术作品一样，不但能唤起欣赏者的情感共鸣，而且还能传递作者的价值判断，把诗人自己的人生观、世界观传释于人。不管诗人有否这种主观的目的性，其思想、其精神、其人格气质必然会蕴涵于其创作中。西哲康德曾认为，任何美的艺术，都能促进人类心灵诸力的陶冶并进而达到对社会的陶冶作用。李泽厚先生也曾说："文学的永恒性价值就在于它可以帮助人类心灵进行美好的历史性积淀。"[2] 诗歌艺术当然也不例外。显然，诗歌艺术的这种形而上的本质才是其价值之所在。《周易·系辞》云："形而上者谓之道。"对于诗歌内蕴的精神价值的探讨，这正是我们所谓的诗道观。

本章将根据两位诗人生命实践的两个阶段进行立论，陶渊明人生以晋安帝义熙元年（405）为界，可分为归隐前与归隐后两个阶段；苏轼的人生以宋哲宗绍圣元

年（1094）为界，可分为贬居岭海之前与之后两个阶段。对于两位诗人而言，那无疑是其生命历程中最重要的转折点，其共同的生命内涵即是事功追求的终结而转向心灵世界的探索与精神境界的自我完善。与之相对应，我们不妨以精神家园的失落、精神家园的寻觅与精神家园的建构三个方面，对两位诗人的诗道文心的相关问题进行比较分析。在研讨以前，请先看下面表格：

	天	道	人	我	身	心	生	死	国	家	酒	归
陶诗	29	26	97	84	13	33	55	10	5	10	32	44
苏诗	31	27	67	148	11	16	53	11	10	13	34	25
陶苏	55	58	181	215	46	27	65	64	15	23	76	59

我们这里选择了一些有关生命意义的重要的字词符号，以统计它们在陶诗与苏轼和陶诗中出现的次数情况，虽然完全是随意的选择，但从统计的结果来看[3]，却有非常惊人的发现。如天、道、生、死、酒等字，在两位诗人诗歌中竟然出现的次数非常接近，而人、我、心、归等字出现的次数则相差较多，虽然我们不能把字词符号的出现频率与相关问题完全等同，但语言文字毕竟是信息的载体，是意义的符号，它们于诗歌中出现的频率，与诗人对相关问题的关注毕竟是密不可分的。而且非常有趣的是，两位诗人上列字词的出现频率的差异情况，亦刚好能反映他们在相关问题上的态度之异同。可见我们对两位诗人的诗道之比较探讨是不为无据。

第一节　信仰的危机——精神家园的失落

人生天地间，必心有所止泊，精神有所皈依，否则与禽兽何异？先圣云："知止而后有定，定而后能静，静而后能安！"（《大学》）这个心之止泊之所，就是今人所谓的精神家园。然而不同于西方人把精神皈依于至善万能的上帝或阿拉伯人把精神寄托于真主，中国人的"上帝"或"真主"就是他自己。而这个"自己"是心有所止的，止于何处？这就是孟子所云的"穷则独善其身，达则兼济天下"。道德本体、心灵本位，这正是中国人的坚实的精神家园。[4] 具体而言，对于传统的中国

士大夫知识分子，坚持和维系儒家道统，报效国家建功立业，著书立说以遗后世，也就是通常所说的立德、立功、立言，就是他们的毕生追求与终生事业。然而，从兼济到独善，从道德本体到心灵本位，从立德、立功到立言，一言以蔽之，从入世到出世，这中间往往要经历一个痛苦的人生抉择。对于大多数传统士人来说，由于儒家道统精神根深蒂固，往往是“进亦忧，退亦忧”，“居庙堂之高，则忧其民；处江湖之远，则忧其君”，这种进退两难、无可奈何的心理，是传统中国士人永远的心灵之痛。这就是传统士人的悲剧性的根源。联系陶渊明与苏轼两位诗人的生命历程，我们认为，维系道统的精神以及报国与归家的矛盾，是我们在比较陶诗与苏轼和陶诗的诗道观念时，首先必须探讨的问题。

一、道统：道丧与道裂

何谓道统？道，主要指儒家的“德性之学”；统，主要指对儒家德性之学的认可与继承。道统是中国古代士人的价值传承的系统。[5] 曾子云：“大学之道，在明明德，在亲民，在止于至善。”（《大学》）作为中国古代的知识分子，其首要之任务即是要学习继承儒家的“德性之学”，道统之自觉、维系道统成为他们义不容辞的责任与义务。换言之，道统亦是他们首要的精神皈依之所。然而，陶渊明生活的东晋末年，政治黑暗，世风窳败，学术纷乱，导致军阀混战，篡夺连连，起义蜂起，士人性命都无法保障，维系道统，对于大多数士人而言，显然是无暇顾及了。当时的社会情状，渊明的《感士不遇赋》中有清晰的描述：

> 真风告逝，大伪斯兴，闾阎懈廉退之节，市朝驱易进之心。怀正志道之士，或潜玉于当年；洁己清操之人，或没世以徒勤。故夷皓有“安归”之叹，三闾发“已矣”之哀。悲夫！
>
> （《陶渊明集》卷五，第145页）

真风逝，大伪兴，廉节退，易心进，这正是一个价值失范，道统丧失社会的

表现。面对这样的现实，陶渊明一声“悲夫！”的仰天长叹，响彻天宇，千载回响。明道向来似乎是文的专利，“诗言志”、“诗缘情”，“文以明道”、“文以载道”似乎向来区分甚明。然而，陶渊明诗歌中却屡屡有这种明道之精神。陶诗中“道”字凡26见，其中道统义9，道路义7，说讲义6，其他义4。其用于道统义之诗句如下：

匪道曷依，匪善奚敦！《荣木》

孔耽道德，樊须是鄙。《劝农》

道丧向千载，今朝复斯闻。《示周续之祖企谢景夷三郎》

先师有遗训，忧道不忧贫。《癸卯岁始春怀古田舍》其二

道丧向千载，人人惜其情。《饮酒》其三

颜生称为仁，荣公言有道。《饮酒》其十一

行行失故路，任道或能通。《饮酒》其十七

岂不知其极，非道故无忧。《咏贫士》其四

贫富常交战，道胜无戚颜。《咏贫士》其五

谁云其人亡，久而道弥着。《咏二疏》

从上列诗句来看，我们至少可以得出以下几点结论：一、陶渊明深忧道统的丧失，诗中两次明确表达“道丧向千载”是其明证。另如“三五道邈，淳风日尽”（《扇上画赞》）、“愚生三季后，慨然念黄虞”（《赠羊长史》）、“羲农去我久，举世少复真”（《饮酒》二十）亦是渊明心忧道丧的表现。二、把儒道作为心灵皈依之所在，《荣木》诗云“匪道曷依，匪善奚敦”袭化于《礼记·祭统》“心不苟虑，必依于道”与《礼记·曲礼》“敦善行而不怠”。儒道的核心是仁，仁即是善，敦勉于善，亦是皈依于道。《咏贫士》其四云：“岂不知其极，非道故无忧。”贫困至极因其无关乎道，故无需忧虑，反之即是得道、守道，即能至心无忧虑之境。《咏贫士》其五“贫富常交战，道胜无戚颜”其意相同。陶渊明于诗中反复致意要敦守儒道，他为自己“总角闻道，白首无成”（《荣木》诗序）、“从来将千载，未复见斯俦”（《咏贫士》其四）而忧，他不惜“朝与仁义生，夕死复何求”（《咏贫士》其四），可见儒家道统精神在陶渊明心中的地位。三、“任道或能通”，把“任道”作为解决当前社会困境的一种方法，这实际上是一种“以道治国”的思想。虽然一个“或”字，表明了当时社会形

势之恶劣，以至于陶渊明对道能否起到治国之效的担忧。然这终究是一种选择。

除了上述明言道统的地方，陶诗中还有不少的地方表现了对儒家道统思想的体认。如《饮酒》之十六云："少年罕人事，游好在六经。"《饮酒》之二十云："诗书复何罪，一朝成灰尘。""如何绝世下，六籍无一亲。"这是对儒家经典的重视。另陶诗中还多次运用到颜回的典故，表现了对颜回安贫固穷精神的赞赏与钦慕，如《五月旦作和戴主簿》之"居常待其尽，曲躬岂相冲"，用到《论语·宪问》篇"饭疏食，饮水，曲躬而枕之，乐亦在其中矣"之典；《癸卯岁十二月中作与从弟敬远》之"劲气侵襟袖，箪瓢谢屡设"，用到《论语·雍也》"一箪食，一瓢饮，在陋巷，人不堪其忧，回不改其乐"之典；《癸卯岁始春怀古田舍》其一之"屡空既有人，春兴岂自勉"、《始作镇军参军经曲阿作》之"被褐欣自得，屡空常晏如"、《读山海经》其十一之"屡空不获年，长饥至于老"，用到《论语·先进》篇"回也其庶乎，屡空"典。颜回安居陋室，箪瓢屡空，饭疏食饮水而不改其乐，是儒家安贫守道精神典型，陶渊明于诗文中多次提及，把他作为自己效法的精神榜样。正如其在《感士不遇赋》中所云："奉上天之成命，师圣人之遗书；发忠孝于君亲，生信义于乡闾。"陶渊明游好于六经，故忠孝信义生于心，并身心实践儒家固穷守节之道。

对于陶渊明道统思想，古人也早有认识，萧统《陶渊明集序》中就以"道"论陶。其序云："含德之至，莫逾于道；亲己之切，无重于身。故道存而身安，道亡而身害。""语时事则指而可想，论怀抱则旷而且真。加以贞志不休，安道苦节，不以躬耕为耻，不以无财为病，自非大贤笃志，与道污隆，孰能如此者乎！"[6] 可以说，萧统是以"归本于儒道"观点解读渊明之第一人。特别值得一提的是，萧统也如陶渊明一样，把道作为心灵皈依之所，"道存而身安，道亡而身害。"身心与道，竟然是互相依存、存亡与共的关系，这样的思想，我们后人切不可轻轻放过。清人对于陶渊明维系道统思想尤其赞赏有加，如沈德潜《古诗源》卷九云："汉人以下，宋儒以前，可推圣门弟子者，渊明也。"[7] 钟秀《陶靖节记事诗品》中亦云："盖于异端猖狂之时，独以'六籍无一亲'为忧，而惓惓于道统之绝续，非真豪杰不能。有晋一代，知尊孔子者，元亮一人而已，此岂孤僻一流人所能望其项背者哉！"[8] 他们的评价虽不免言过其实，过于褒奖，但表明陶渊明确实具有忧道承统精神之事实。

道统的丧失，也即是道德本体的失落，诗人的精神家园可以说是缺失了一太半。面对无力改变的现实，诗人只好退居田园，安贫固穷以践身心之则。而陶渊明之所以能够安居田园，这与陶渊明的躬耕自足的思想密不可分。陶诗《庚戌岁九月中于西田获早稻》中云："人生归有道，衣食固其端；孰是都不营，而以求自安。开春理常业，岁功聊可观。晨出肆微勤，日入负耒还。山中饶霜露，风气亦先寒。田家岂不苦？弗获辞此难。四体诚乃疲，庶无异患干。盥濯息檐下，斗酒散襟颜。遥遥沮溺心，千载乃相关。但愿长如此，躬耕非所叹。"陶渊明竟然把躬耕垄亩自食其力，作为心安的根本条件，并且把躬耕自足上升到道的高度加以强调，这是与儒家鄙视生产劳动的思想大异其趣的，这样的思想无疑是对儒家道统思想的重大补充，在思想史上具有"孤明先发"的重大意义，同时这也体现了陶渊明人格思想的光辉。正如陶渊明《移居二首》其二所言："衣食当须记，力耕不吾欺。"明道正心不欺心，躬耕垄亩自食其力，而以求心安，心安则心有所归，则无疑又是道德本体失落之后向心灵本位之回归。

众所周知，魏晋时代还是一个文学的自觉时代，而道德理性可以说还是处于一个蒙昧启蒙阶段，经过数百年的社会更替，思想文化的演变，到苏轼所处的北宋中后期，可以说进入了一个理性高度自觉的阶段，具体表现就是当时各种学术流派的并列纷呈，如著名的有周敦颐的濂溪学、张载的关学、程氏兄弟的洛学、苏氏父子的蜀学、司马光的涑水学、王安石的新学，其中尤以二程一派的道学与王安石的新学最为强势。所以对于苏轼来说，其所面临的问题就不是陶渊明时代的道统的丧失问题，而是百家争鸣，各其所是，各以自己为真正的周孔之道，而以他家为非，以苏轼的话说，就是"大道久分裂，破碎日欲离"(《和陶杂诗》其十)，这就是"道裂"，道统的被分裂的问题。

在苏氏父子看来，当时导致"大道分裂"的罪魁祸首无疑是主张变法推行新学的王安石。因为以王安石为首的变法派当政之时，拥趸者众，声势浩大，且依仗执政之优势而推行新学；当时二程的道学虽有较大的影响，但一者他们终究没有进入权力中心，二者道学的真正兴盛实要延至南宋朱熹之时，故虽然苏轼也极为厌恶程颐等，而其批评攻击的主要对象无疑还是王安石的新学。据史载，苏轼的父

亲苏洵极为厌恶王安石，还在王安石为相以前，欧阳修曾经把王安石介绍给苏洵，王安石也想结识苏氏父子，但老苏拒而不见。王安石的母亲去世时，苏洵竟然拒绝参加丧礼，并还写下了一篇著名的文章《辩奸论》，痛斥王安石是一个“阴贼险狠”、“衣臣虏之衣，食犬彘之食”的“大奸慝”，预言“天下将被其祸”，后来王安石终得宋神宗的赏识并被任命为宰相（参知政事）实行变法。

对于苏轼而言，最不能容忍的显然并非王安石之人品，而是王安石以国家名义颁行“三经新义”（包括诗义、书义、周礼义三部分）。北宋中期，表面升平繁盛而实已积贫积弱，外是边患四起，内是国库空虚，“有治平之名而无治平之实”，故当时有识之士皆认为不能因陋守旧，苟且拖延，而思变革图强。故前有范仲淹的“庆历新政”，后有王安石的“熙宁变法”，苏轼当然也希冀有所变革，如他就曾作《进策》二十五篇，提出了一系列的更新图强的治国之策；只不过苏轼希望采取的是稳妥的渐进的不与“祖宗家法”明显冲突的变革，而坚决反对如王安石的那种伤筋动骨式的大变遽变。王安石变法中有一项重要内容就是变革科举考试，在科举考试中取消诗赋，代之以策论取仕。为配合其改革，当时朝廷设立了经义局，由王安石带领其门下弟子修订了《诗经》、《尚书》、《周官》的注释文本，由国子监雕版颁行，史称“三经新义”，其学说即被称为“荆公新学”。“三经新义”主要是王安石的一家之言，虽不乏新见但纯以己意代替过去经典的名家疏解，终究不免太过武断。更有甚者是，王安石出于统一思想的需要，把“三经新义”作为科举经义的唯一正确的解释，于是，王安石的这些著作也就成为当时文人士子要想获得科举进第的必备之书。这样，本是“六经注我，我注六经”的学术自由，现在却变成了学术霸权，思想之垄断与专制，故苏轼所言的“大道分裂”、“破碎”，确不是危言耸听，更不是夸大其词，言过其实之语。

这种心忧道裂的精神，在晚年渐臻于天地境界的苏轼的诗文中亦时有显露，而其和陶诗中亦仍明显表现出对王安石新学离经裂道的不满和维系道统的义不容辞的责任与义务。最典型的莫过于其《和陶杂诗》其十，诗云：

申韩本自圣，陋古不复稽。巨君纵独欲，借经作岩崖。

遂令青衿子，珠璧人人怀。凿齿井蛙耳，信谓天可弥。
大道久分裂，破碎日愈离。我如终不言，谁悟角与羁。
吾琴岂得已，昭氏有成亏。

苏轼《和陶杂诗》十一首作于绍圣四年（1097）十一月，此时苏轼贬居海南儋州。诗歌前六句为一层，借申不害、韩非与王莽之典以讥讽王安石表面倡行经学而实质是推行刑名法术之学，以致天下士子人人自谓握灵蛇之珠、抱荆山之玉。中四句为一层，借讽晋习凿齿大言补天之典，暗讽王安石识见浅狭狂妄自大，以致造成大道分裂，经学破碎支离。后四句表达自己传经传道维系道统之决心。此诗虽没有一句言及王安石，但又几乎句句批王安石，纪昀评《苏文忠公诗集》卷四三评此诗云"此刺荆公也"，可谓一语中的。"我如终不言，谁悟角与羁。"远贬天涯年老体衰的诗人此时自身难保，仍有如此之决心，其人格力量精神境界确实令人钦佩。

这样的诗歌典型的还有《和陶饮酒》其三、《和陶赠羊长史》以及《和陶咏二疏》、《和陶咏三良》、《和陶咏荆轲》等。尤其是《和陶赠羊长史》诗云："顾惭桑榆迫，岂厌诗酒娱。奏赋病未能，草玄老更疏。犹当距杨墨，稍欲惩荆舒。"直言当"拒杨墨、惩荆舒"，批评矛头直指王安石，可见苏轼对王氏新学离经裂道之痛心疾首之态度。

有趣的是，王安石有《三经新义》，而苏轼则有《易传》、《书传》、《论语说》三部传释经典之书，也可以说是苏轼的"三经新义"[9]，这应该可作为苏轼反对王安石新学、二程道学，阐释原典儒学和维系儒家道统最重要的著作。[10] 苏轼亦自道其著书之目的是"犹当距杨墨，稍欲惩荆舒"。更为有趣的是，苏轼不但著书立说以传释儒道；而且无意中，把圣人的教诲付之于实践。孔子云："道不行，乘桴浮于海。"（《论语·公冶长》）苏轼所处的时代，朋党交攻，道统灭裂，可谓是"道不行"；苏轼晚年贬居岭海，自绍圣四年（1097）六月至元符三年（1100）六月，整整三年贬居海南，是名副其实的"乘桴浮于海"，苏轼诗词有云"莫作天涯万里意，溪边自有舞雩风"（《被酒独行，遍至子云、威、徽、先觉四黎之舍三首》之二）、"空余鲁叟乘桴意，初识轩辕奏乐声"（《六月二十日夜渡海》）、"吾已矣，乘桴且恁浮于海"（《千

秋岁·次韵少游》)，显然苏轼是以海南孔子自居。苏轼以其生命实践践行了圣人的教诲，虽然有些被动的成分，但毕竟自孔子之后，1500年来，苏轼是唯一一个躬身实践孔道之第一人。“天意从来高难问”(宋张元干词《贺新郎·送胡邦衡待制》)，冥冥天意，发人深思。难怪苏东坡《易传》、《书传》、《论语说》三书既成之后，他认为自己此生已不虚过，并坚信他的这些著作以后会有人知赏。据苏辙《亡兄子瞻端明墓志铭》载：“(《易传》)卒以成书，然后千载之微言，焕然可知也。复作《论语说》，时发孔子之秘。最后居海南，作《书传》，推明上古之绝学，多先儒所未达。既成三书，抚之叹曰：‘今世要未能信，后有君子，当知我矣。’”[11] 今天的事实可证苏氏兄弟所言不虚。

二、家国：归家与报国

19世纪末以《中国人的气质》一书闻名于世的美国传教士明恩溥就敏锐地发现了中国人思想中的家国意识和思想，他说：

> 彼等盖从孔教，而重父祖之家、坟基之地。故概言之，则彼等苟不去故乡，去国而立身于远地，则彼等生活之思想，终如诗所谓：
>
> Fixed like a plant on his peculiar spot,
>
> To draw nutriment, propagate, and rot.
>
> (如植物之生于定处，吸养分于兹，繁茂于兹，而枯槁于兹。)
>
> 概而言之，则人间到处有青山之思想，实支那人所无也。其所望者，不过获富而归故乡，死于祖父之家，葬于坟基之地而已。[12]

“富而归乡”、“死葬祖坟”，我们不得不佩服这位传教士的高明，他准确地抓住了中国人精神思想中的这种衣锦还乡、叶落归根的特点。中国士人出则“致君尧舜”、“救世济民”、“为王前驱”，退则“去国还乡”、“隐居田园”、“终老故乡”；壮而建功立业，慷慨报国，老而衣锦还乡，光宗耀祖，这是传统中国士人的人生最大目

标。"国"与"家"永远是中国人的安身立命之所，它们总是那么紧紧地联系在一起，前些年不是有几首著名的流行歌曲唱的不就是"我们都有一个家，名字叫中国"、"五十六个民族是一家"、"常回家看看"，这些歌曲之所以能为国人所喜爱而唱遍大江南北，一个主要原因正在于它们能深深契合中华民族的文化心理，反映了中华民族的爱国爱家的精神美德。反而言之，如果报国无门，有家难归，齐家治国皆无所成，则身心无所止泊，自然也就找不到精神家园。

自古忠孝难两全，作为传统的士大夫知识分子，陶渊明与苏轼诗歌中的"家国之思"，无疑也是非常强烈和沉郁的。报国舍家还是弃国归家？可以说是两位大诗人所始终面临的痛苦的抉择，就其生命实践而言，陶渊明是弃国而归家，苏轼则是舍家而报国。

"学而优则仕"，对于中国古代知识分子而言，报国的主要方式就是出仕，也即是"兼济天下"。陶渊明一生有明确记载的为官记录有五次：第一次是东晋武帝太元十八年（393），29岁的陶渊明"起为州祭酒"；第二次是在晋安帝隆安二年（398）至隆安五年（401），为桓玄属官，这是陶渊明为官时间最长的一次，长达三年，后因嫡母卒而归家守丧；第三次是在晋安帝元兴三年（404），为镇军将军刘裕参军；第四次是在晋安帝义熙元年（405），为建威参军刘敬宣参军；第五次是义熙元年八月，辞刘敬宣参军而请为彭泽令，至十一月自动去职归家。[13] 从陶渊明的仕宦经历来看，他已经不是纯粹的为"兼济天下"而出仕为宦，可以说其更多的时候是因为家道衰落，家贫无以自足，为解决一家的衣食问题而不得不出仕。这种情况在其诗文中屡屡言及，如《归去来兮辞》序云："余家贫，耕植不足以自给，幼稚盈室，缾无储粟，生生所资，未见其术。亲故多劝余为长吏令长也，脱然有怀，求之靡途，会有四方之事衔建威命使都，诸侯以惠爱为德，家叔以余贫苦，遂见用于小邑。"这是介绍陶渊明最后两次任职的情况，原因就在于家太贫穷，自给不足。又如《饮酒》其十九云："畴昔苦长饥，投耒去学仕。将养不得节，冻馁固缠己。是时向立年，志意多所耻。遂尽介然分，拂衣归田里。"这是讲的是其29岁不得已而起作江州祭酒的情况。陶渊明《与子俨等疏》所云"余少而穷苦，每以家弊，东西游走"，这是陶渊明晚年自道其不得不出仕为宦的苦衷。然而，陶渊明"性本爱丘山"

的本性，使得他即使在宦游之时，仍然念念不忘田园故居，时时有去职归家之念头。如《庚子岁五月中从都还阻风于规林二首》其二：

自古叹行役，我今始知之！山川一何旷，巽坎难与期。崩浪聒天响，长风无息时。

久游恋所生，如何淹在兹。静念园林好，人间良可辞。当年讵有几，纵心复何疑！

庚子岁为安帝隆安四年（400），是时陶渊明正在桓玄幕府任职，此诗是其奉命使都，归途因风受阻于一个叫规林的地方，长江上的肆虐不息的巨浪狂风，使陶渊明联想到政治上的风波险恶，于是诗人不禁感慨“静念园林好，人间良可辞”，兴起去职归家之思。又如作于隆安五年的《辛丑岁七月赴假还江陵夜行涂口》诗亦云：

闲居三十载，遂与尘事冥。诗书敦夙好，园林无世情。
如何舍此去，遥遥至西荆！叩枻新秋月，临流别友生。
凉风起将夕，夜景湛虚明。昭昭天宇阔，皛皛川上平。
怀役不遑寐，中宵尚孤征。商歌非吾事，依依在耦耕。
投冠旋旧墟，不为好爵萦。养真衡茅下，庶以善自名。

诗歌先是表达了对自己放弃近30年的闲居生活而游宦荆州的初衷的遗憾，接着抒写自己对“中宵尚孤征”的仕宦生活的不满，最后表达愿望——投冠旋旧墟，不为好爵萦。养真衡茅下，庶以善自名。虽然在外为官，而屡作归隐之想，这样的思想，在陶渊明任职的各个时期的诗作中都有反映。上两首为做桓玄幕僚时之诗，又如做刘裕参军之时，陶渊明作诗《始作镇军参军经曲阿》：

弱龄寄事外，委怀在琴书。被褐欣自得，屡空常晏如。

时来苟冥会，宛辔憩通衢。投策命晨装，暂与园田疏。
眇眇孤舟逝，绵绵归思纡。我行岂不遥，登降千里馀。
目倦川涂异，心念山泽居。望云惭高鸟，临水愧游鱼。
真想初在襟，谁谓形迹拘。聊且凭化迁，终返班生庐。

绵绵归思，不绝如缕，正是陶渊明一贯的心态。又如《乙巳岁三月为建威参军使都经钱溪》诗云："伊余何为者，勉励从兹役。一形似有制，素襟不可易。园田日梦想，安得久离析。终怀在归舟，谅哉宜霜柏。"乙巳岁即义熙元年，公元405年，此诗作于陶渊明归隐的前一年，是时他为建威将军江州刺史刘敬宣参军。对于陶渊明而言，家乡故园是他日思梦想之所，他的去职还家之心就如飘荡江湖的一叶归舟终将回归港湾一样，最终亦将止泊其生长于斯之地。故其即使是在烟花三月的出使征途，亦无心于途中的自然美景而有"园田日梦想，安得久离析"之叹。《诗》云："式微，式微，胡不归？""误落尘网中，一去三十年"的诗人，终于在这年的十一月，做了80余天彭泽县令后，毅然放弃这种令其"心为形役"的风波险恶的仕宦生活，永久地告别了官场，回归于其"日梦想"的园田。

陶渊明的这次回归，和他那回归之后所作的《归去来兮辞》以及《归园田居》组诗，从此，在中国文学史乃至中国思想史上，成为了一个经典性的标志，一个"穷则独善"的典型，一个远离腐朽黑暗官场隐居山村田园的典型，"千古隐逸诗人之宗"自此树立。他的这次回归，意义是划时代性的。

陶渊明为何如此的执着于归隐田园？概言之，不外乎三个方面的原因：一是国已不国，报国无门；二是其恬淡自然、性本爱丘山的本性使然；三是陶渊明具有浓厚的念家情节。

首先，请看陶渊明归隐前数年的社会状况：

太元二十一年（396），九月，张贵人弑晋孝武帝，安帝即位，会稽王道子擅权乱政。（《资治通鉴》卷一〇八，《晋书·孝武帝帝纪》）

隆安元年（397），四月，兖、青二州刺史王恭起兵，自此东晋内乱加剧。（《资治通鉴》卷一〇九，《晋书·安帝纪》）

隆安二年（398），七月，王恭、桓玄、殷仲堪、杨佺期等起兵。九月，会稽王世子元显为征讨都督，讨王恭等。十月，江州刺史桓玄于浔阳被推为盟主，不受朝命。（《资治通鉴》卷一一〇，《晋书·安帝纪》及《桓玄传》）

隆安三年（399），十一月，孙恩起义，攻陷会稽。十二月，桓玄攻占荆州，杀殷仲堪、杨佺期。（《资治通鉴》卷一一〇，《晋书·安帝纪》及《桓玄传》）

隆安四年（400），三月，桓玄求诏得统领荆、司、雍、秦、梁、益、宁、江八州都督及扬、豫八郡诸军事，复领荆州、江州刺史。（《资治通鉴》卷一一一，《晋书·桓玄传》）

隆安五年（401），桓玄屡上疏求讨孙恩，诏辄不许。他自恃晋室江山有其三分之二，故屡上祯祥为己瑞。会稽王世子元显密谋讨玄，大治水军。（《资治通鉴》卷一一二，《晋书·桓玄传》）

元兴元年（402），春正月，帝下诏罪状桓玄，以元显为大都督讨玄。三月，玄大败官军，杀元显及其党羽。桓玄东下攻陷京师，总揽朝政，改元大亨。（《资治通鉴》卷一一二，《晋书·桓玄传》）

元兴二年（403），八月，桓玄自封相国、号楚王。十一月，安帝禅位于楚。十二月桓玄即皇帝位，改元永始。封帝为平固王，迁帝于浔阳。（《资治通鉴》卷一一三，《晋书·桓玄传》）

元兴三年（404），建武将军刘裕聚义兵于京口讨桓玄。三月，桓玄溃逃，刘裕入都建康，被推为镇军将军、徐州刺史，都督扬、徐、兖、豫、青、冀、雍、并八州诸军事。刘裕以身范物，整饬朝政，风俗顿改。四月，刘裕将何无忌大破桓玄于桑落州。五月，桓玄挟持安帝西走江陵，欲逃入蜀，途中被杀。十月，桓玄侄桓亮复陷江陵，大败何无忌，后被刘敬宣击破。（《资治通鉴》卷一一四，《晋书·桓玄传》）

安帝义熙元年（405），正月，改元。三月，安帝还建康。四月，刘裕镇京口，授都督荆、扬等十六州诸军事，领兖州刺史。（《资治通鉴》卷一一四，《宋书·武帝纪》）。[14]

以上就是陶渊明退隐前十年东晋社会大事纪要，显然，在桓温、桓玄父子以

及刘裕等先后专权的背景下，东晋早已名存实亡[15]，这就是国已非国。而陶渊明仍然连仕桓玄、刘裕、刘敬宣等，既见陶渊明并非以忠于司马一姓之国为念，亦见古人之陶渊明"忠于晋室"说之牵强。陶渊明之出仕，虽然为生活所迫，但也不无"兼济"之念，因为陶渊明除了有其"性本爱丘山"之天性，但同样亦曾内怀济世之志，这从其诗文中亦可见出，如其《杂诗》之五云："忆我少壮时，无乐自欣豫。猛志逸四海，骞翮思远翥。"其《感士不遇赋》云："奉上天之成命，师圣人之遗书；发忠孝于君亲，生信义于乡闾。"忠君报国自是其固有之念，然而，数年的出仕经历，亲眼目睹篡夺相连、军阀混战、兵连祸结、人命如草的残酷现实，使其本就意志不坚的兼济之念消失殆尽，"天下有道则见，无道则隐"，独善归隐的恬退之心终于占据主导地位。

其次，从陶渊明的人生经历来看，他的生性恬淡，不慕名利的隐逸思想当还是占主导地位。陶渊明虽然家道衰落，但直到29岁才不得已出仕，前此十数年基本是在家闲居，如果是汲汲于功名富贵之士，则早已该积极求仕了。29岁至42岁13年间，虽然数次出仕，也是心在官场而"静念园林好"、"园田日梦想"，故几仕几退，心理的矛盾主因还在于其"质性自然"、"性爱丘山"的本性使然。42岁归隐之后，则再也不愿涉足官场，直至生命的终止。期间经历了义熙四年戊申六月的"林室顿烧燔，一宅无遗宇"家庭火灾，以致全家无处安身，只好寄住在舫舟之中；经历了全家无米下锅，竟致要靠乞食为继的窘迫；经历了"偃卧瘠馁有日"贫病交加垂危之绝境；而陶渊明却始终安居田园，"宁固穷以济意"，也不愿出仕"委屈而害己"。

再次，陶渊明的归隐与他的念家情节亦不无关系。从其诗文来看，陶渊明是一个极其念家之人，陶渊明的家园是那么美好："方宅十馀亩，草屋八九间。榆柳荫後檐，桃李罗堂前。暧暧远人村，依依墟里烟。狗吠深巷中，鸡鸣桑树颠。户庭无尘杂，虚室有馀闲"（《归园田居》其一），"蔼蔼堂前林，中夏贮清阴"（《和郭主簿》其一），"新葵郁北牖，嘉穟养南畴"（《酬刘柴桑》），"平畴交远风，良苗亦怀新"（《癸卯岁始春怀古田舍二首》其二），"荣荣窗下兰，密密堂前柳"（《拟古九首》其一），"翩翩新来燕，双双入我庐"（《拟古九首》其三），陶渊明的家庭生活是

那么令人神往:“有酒有酒，闲饮东窗”(《停云》),“花药分列，林竹翳如。清琴横床，浊酒半壶”(《时运》),“凯风因时来，回飙开我襟。息交游闲业，卧起弄书琴。园蔬有馀滋，旧谷犹储今。营己良有极，过足非所钦。舂秫作美酒，酒熟吾自斟。弱子戏我侧，学语未成音。此事真复乐，聊用忘华簪。遥遥望白云，怀古一何深”(《和郭主簿二首》其一),“亲戚共一处，子孙还相保。觞弦肆朝日，樽中酒不燥。缓带尽欢娱，起晚眠常早”(《杂诗》其四)。

有如此美好的家园，难怪诗人是如此的眷恋其家。

陶渊明不但恋家，而且还有一颗对家人的挚爱关怀之心，如他曾在从弟病逝之后，悲恸欲绝以致“悲泪应声零”(《悲从弟仲德》);在程氏妹病逝后，自勉去职奔丧武昌(《归去来兮辞·序》);还在临终前教诲儿子们“当思四海皆兄弟之义”，要他们学习古人“兄弟同居，至于没齿”(《与子俨等疏》)。家庭与亲人，皆是人心至为牵挂之处，亦可说是心灵的重要之组成部分。

总之，陶渊明自 29 岁而始出仕，先后五次为官而皆主动放弃并最终归隐，故就其生命实践来看，正是典型的弃国而归家。

不同于陶渊明的弃国而归家，苏轼则是典型的舍家而报国。

对于陶渊明而言，其归家即是回归故乡，因为其自我之小家庭从来没有离开过故土江州寻阳采桑(今属江西九江市)，陶渊明的几次出仕都是孤身一人在外，家眷并没随行。苏轼的家庭情况则复杂得多，苏轼的故乡在四川眉山，离成都还有一百多公里，离北宋的都城汴州(今河南开封)一千多公里。苏轼父子三人自宋仁宗嘉祐元年(1056)出川，走陆路进京赴考，嘉祐二年春兄弟同时进士及第，是年四月初其母程氏逝，于是父子三人仓皇离京返蜀奔丧。嘉祐四年十月，苏氏父子举家自水路赴京，嘉祐五年二月抵达京城。宋英宗治平三年(1066)四月，苏洵卒，苏氏兄弟携家眷扶父柩返蜀葬父守丧，至宋神宗熙宁元年(1068)十二月举家动身还朝，于次年二月抵京，苏轼兄弟从此就再也没有回过故乡。自嘉祐元年首次出川到熙宁元年的第三次出川，12 年间两返三出，特别是后两次的出蜀与返蜀，每次都是兄弟两家举家同行，跋涉数千里，奔走数月，其中的艰难可以想见。如果不是为了建立功名，报效国家，何至于如此的往返劳碌奔波？故我们所讲苏轼

是舍家报国，当然这里的舍家主要是指他舍弃故居，背井离乡。

就中国文化而言，故乡是人的根源之所，是游子梦牵魂萦的地方，人离开了故乡，就成为了飘泊天涯的游子。游子不管漂泊何处，总会思念故乡，魂系故土，故从此意义而言，故乡也是人的心灵的栖息之所，是人的精神家园之一。苏轼是主动的远离故乡，且是永久的离开，乃至死后也没有叶落归根，归葬祖坟，灵魂栖息的故园可以说是永久的失落了。

苏轼是如此毅然决然地远离故乡，主动地抛弃安身之所，于是只能选择立命，选择建功立业，使失去故乡的遗憾能在倾尽全力报效国家中去弥补。这应该就是苏轼兄弟的理想人生吧。然而，苏轼一心报国却两度被国家无情地抛弃。元丰二年（1079）七月二十八日，身为徐州太守的苏轼在任上突然被捕，八月十八日被关押至京城御史台监狱，直至是年十二月二十八日才出狱，被关押了整整130天，期间差点性命不保，最后被贬为检校水部员外郎黄州团练副使，本州安置，不得签署公事[16]，这就是历史上有名的“乌台诗案”。此为第一次。绍圣元年（1094），亲政不久的宋哲宗复“新法”，重现启用新党，罢黜旧党，是年四月，在定州任上的苏轼被黜落二学士以本官知和州，寻又降为左承议郎改知英州，六月又改授宁远军节度副使惠州安置。这样，苏轼就由一个朝廷重臣（端明殿学士、礼部尚书兼翰林侍读学士）二品大员帝王之师，转瞬间变成了一个远贬岭南的迁谪之徒。此时的苏轼已经59岁，年近花甲，竟然被远贬岭南瘴雨蛮荒之地，打击不可谓不重。更有甚者，贬居惠州三年之后，绍圣四年（1097）闰二月，年已63岁的苏轼被再贬为琼州别驾昌化军安置，也就是被贬到天涯海角的海南岛，再次彰显了朝廷对诗人永不再用的意志，这可说是被国家永远地彻底地抛弃了。此为第二次。

对于苏轼而言，他是主动地舍弃生长于斯的故园乡关，安身之所被他主动抛弃；一心报国而最终被国家所抛弃，立命之所却是主动地彻底地抛弃了他；可谓现实的家园最终都失落了。“国家不幸诗家幸，赋到沧桑句便工”，曾经繁盛的北宋王朝，由于彻底地抛弃了如苏轼等竭忠尽智、舍身报国的忠臣志士，从根本上动摇了国家的根基，于是迅速衰落直至彻底灭亡。而于苏轼而言，报效国家的兼济之志被彻底地阻断，现实的家园与国家皆已失落，于是转而向心灵家园的寻觅与追索，

最终找到心灵家园，实现人生超越，升华至天地人生境界，其幸耶？其不幸耶？

第二节 生命存在的本体追问——精神家园的寻觅

道统丧失，报国无门，兼济之志已经无法实现，外在事功的建立已经无望，这促使我们的诗人不得不转向对本体自我的思索；于是“何谓人生？”“到底该建立什么样的人格？”等有关生命存在的本体之思便自然成为首要解决的问题。

一、人生：体验与过程

“千秋万岁名，寂寞身后事。”（杜甫《梦李白》）“人生百年，时过则已，纵使名垂千载，究竟于其人何益？”[17] 不认识清楚人生之真谛，必然是糊涂之人生，糊涂生活与草木同腐，与草木何异？这是凡有反思精神之人所无法容忍的。何谓人生？当代哲人如是说：“盖人生即人之生活之总名；人生之当局者即人，吾人之生活即人生也。吾人之动作云为，举措设施，一切皆是人生。故‘吃饭’、‘生小孩’、‘招呼朋友’，以及一切享乐受苦，皆人生也。”[18] 显然，千年前的诗人们，还不会有如此清晰透彻之认识，限于当时的时代与历史的局限，他们只能从自身的经历与学识修养出发，作出自己的判断，虽然他们的结论或许不免感性与片面，但即便如此，能够就此问题进行思考且作形上之追索，也已经是超越时人了。下面我们就来探讨陶诗与苏轼和诗中所表现的人生之思。

1. 吾生一尘，寓形空中——对个体生命本质状态的认识

生命的本质问题其实也就是人的本质问题，这无疑是一个非常深刻的问题，也是人之为人所应该明白的问题。然而，有趣的是，古今中外，关于什么是人，人的本质到底是什么，哲人们似乎一直是争论不休，莫衷一是。在西方，最典型的观点是来源于古希腊哲人的“人是理性的动物”以及马克思的“人是一切社会关系的总和”两个观点。对于不擅抽象思辨的中国哲人们来说，他们只是从感性经验出发，认为人是万物之灵，“天生万物，人为贵”，关于人之认识理论简朴而又放

之四海而皆准，这就是中国哲人的智慧。显然，我们的大诗人陶渊明并不满足于此，他有自己更形象更清晰的认识，那就是人生如尘的生命本质观与人生如寄、人死如归的生命寄寓观是陶渊明的基本人生认识。

“人生如尘”的生命本质观，是陶渊明人生思想的核心和基础。

陶渊明《杂诗》其一云：“人生无根蒂，飘如陌上尘。分散逐风转，此已非常身。落地为兄弟，何必骨肉亲！”人生无根无蒂，仿佛那道路上飞扬的尘土，随风飘转，不能常保己身。正因为如此，故人本质上当无贵贱亲疏之分，落地为人皆是兄弟。尘者，泥土之微粒也。人生如尘即人生如泥也。古语云：“人死如泥。”这样，人生亦泥，死亦泥，生死皆泥，本质泥也。这可以说是参透了人的物质本性，这种人生观无疑是陶渊明其他人生思想的出发点和基础。故其《神释》诗云：“甚念伤吾生，正宜委运去。纵浪大化中，不喜亦不惧。”正因为人生如尘，故当委运任化乐天安命。晋安帝义熙九年，隐居田园的陶渊明针对当时名僧慧远的《形尽神不灭论》的有神论思想，作了《形影神》三诗，鲜明地表明了自己形尽神灭，人生如尘的物质生命观，在当时佛道盛行有神论思想泛滥的社会背景下，陶渊明能如此鲜明地批评享有大名的慧远，提出自己的生命观，其见识与勇气实堪钦佩。

“人生如尘”的生命本质观，自然衍生出“人生如寄”的生命寄寓观。陶渊明的寄寓思想表现在多个方面，首先，明确指出人生本就是寄寓，如《荣木》诗云：“人生若寄，憔悴有时。”这里的人生即是上文所说的指人的生活总名。又《停云》诗云：“静寄东轩，春醪独抚。”《始作镇军参军经曲阿》云：“弱龄寄事外，委怀在琴书。”《归去来兮辞》云：“倚南窗以寄傲，审容膝之易安。”这是指人的具体生活而言。又《命子》诗云：“寄迹风云，冥兹愠喜。”《归去来兮辞》云：“已矣乎！寓形宇内复几时？曷不委心任去留？”这是指人之形体而言。

不但人之生是寄寓，而且人死后也是寄寓。如《拟挽歌词》其一云：“昨暮同为人，今旦在鬼录。魂气散何之？枯形寄空木。”这是讲人死后，失去生命活力的形体也是寄放在空空的棺木里。更有甚者，连神人死后也是寄寓，如《读山海经》其九：“馀迹寄邓林，功竟在身后。”这是说因追日渴死的夸父，死后寄自己的精神灵气于桃林，这显然来自古代神话传说中人死后魂化为物的一些典故，如精卫填海、

望帝魂化杜鹃、庄周化蝶、刘兰芝焦仲卿魂化鸳鸯等诗文典故。魂化异物当然也属于寄寓之类。另外，不但人是寄寓，而且连物也是寄寓。如《戊申岁六月中遇火》云："草庐寄穷巷，甘以辞华轩。"这是说自己居住的草庐是寄寓于偏僻陋巷。又如《读山海经》其七云："粲粲三珠树，寄生赤水阴。"这是说神话故事里的其叶如珍珠璀璨发光的三株神树，也是寄生于赤水之南岸。

可见，在陶渊明的思想认识里，不但是人之生死形体皆是寄寓，连一切万物都是寄寓，人与其他万物都是寄寓于这个所谓的"茫茫大块，悠悠高旻"的宇宙之中。而万物寄寓的本质是什么呢？不管是有生之物还是无生之物，不管其生命存在的长久与短暂，不管其形体的大小质量之轻重，皆是时间之风扬起的一瞬间之微尘。在这里，我们可以清晰地理出陶渊明的思想脉络，既然万物之灵的人其生其死皆如尘，那么世间其他万物同样也是尘泥；万物为尘，则万物皆是寄寓于茫茫大块中。有生者，其或短或长的生命历程，无非是往古今来宇宙演变的时间之流中之一瞬间；有形者，其或大或小的承载之躯，无非是上下四方宇宙建构的空间之形中之一分子。大诗人李白用两句名言"夫天地者，万物之逆旅；光阴者，百代之过客"（《春夜宴桃李园序》）高度概括了这种万物一尘万物皆寄的思想。1500多年前的古人有思如此，实在是不得不令人钦佩的。

陶渊明不但思考了人"生"的问题，而且也思考了人"死"的问题。人生如寄，死如之何？陶渊明曰："人死如归。"显然，上文讨论寄寓问题就已经涉及到死的问题，但其立论点是人死之后的形体魂灵状态问题；而人死如归则是讲死本身是人之形神的归属。归者，归家也。人死如归，也即是说人又还归于家，这是一种极为豁达超然的生死观。陶渊明《自祭文序》云："岁惟丁卯，律中无射。天寒夜长，风气萧索。鸿雁于征，草木黄落。陶子将辞逆旅之馆，永归于本宅。"这是陶渊明最后之临终宣言。陶渊明将于这个丁卯之年无射之月肃杀萧条的时节，辞别他生命寄寓之天地旅馆，永远皈依生命之本宅。宅者，家也。本宅，即自己的家。陶渊明说自己之死是"永归于本宅"，这就是视死如归。

视死如归的思想，在陶诗文中屡屡出现，如《归园田居》其四："人生似幻化，终当归空无"，《游斜川》："开岁倏五日，吾生行归休"，《杂诗》其四："百年归丘垄，

用此空名道"，《咏三良》："一朝长逝后，愿言同此归"，《拟挽歌词》其二："昔在高堂寝，今宿荒草乡。一朝出门去，归来夜未央"，《祭从弟敬远文》："年甫过立，奄与世辞，长归蒿里，邈无还期"，《祭程氏妹文》："死如有知，相见蒿里"，《拟古》其四："一旦百岁后，相与还北邙"等等。

人生如尘，生寓死归，这就是陶渊明的生命观。陶渊明的生命体验是令人深思的，其生时，念念不忘返归故乡归隐田园；其将死，也认为是还归于家，视死如归。生也归家，死也归家；形体要归家，灵魂也要归家。有家才能安宁，有家才有止泊，正如西方哲人所说"家是万乐之源"。从本质而言，这正体现了陶渊明对精神家园的执着追求，而其决然归隐并乐在其中的生命实践，为后人确立了一个追求精神家园的典范，这或许正是陶渊明形象的价值及其文化意义之所在！

相较于陶渊明，苏轼的人生更为曲折多变，遭受到的人生打击无疑更大。就人生经历而言，古今诗人似乎无人超过苏轼。先看其人生轨迹，苏轼一生八任知州（先后知密、徐、湖、登、杭、颍、扬、定八州），身行万里半天下，其足迹所至：东至登州大海，南至海南岛，北至河北定州，西起川西之眉山。其东、南所至，皆至于常人所至之极出处；其西起之眉山与北至之定州，也是绝大多数古代士人没有到过的地方，四极已至两极，足履几乎遍及当时整个北宋版图，纵观中国历史，几乎无人有苏轼这样广阔的人生旅程。再看其仕宦之升沉，嘉祐二年（1057）的进士及第，嘉祐五年授河南福昌主簿为其第一任官职，到元符三年（1100）复朝奉郎提举成都府玉局观为其最后之官职，历经40余年，30多个官职，其中尤以元祐期间所任之两舍人三尚书四学士为最隆。[19] 其盛时为帝王师，为尚书郎，其衰时为琼州别驾，为贬谪天涯海角之罪臣，一生前后经历两次十一年（前五年后六年）的贬谪生涯，沉浮何其巨大也。纵观中国历史，有苏轼这样的仕宦历史者似乎寥寥，在历代文学家中如苏轼仕宦遭遇者，绝无仅有。有非凡之人生经历，必然有超常之人生认识，更何况苏轼还是天纵之英才。

这里需要特别指出的是，晚年贬谪岭海的苏轼，如同浴火重生之凤凰，已经进入了一种身心清净、无思无待的天地精神境界，其生命实践已变成了一种悦志悦神的自然体验过程，正如冷成金先生所说：

> 岭海时期的苏轼已完全摆脱了对外在功业的追求，全身心地沉浸在对人生的感受和生命的领悟中；所以，岭海诗在审美追求上就超越了悦耳悦目和悦心悦意的层次，达到了悦神悦志的境界。这一境界的诗不要求华美的词采，不要求新颖贴切的意象，不要求浓烈的情感，甚至不要求"超以象外，得其寰中"的"味外之味"，而是要求诗风平淡自然，诗意淡远尘寰，使人在宁静淡泊中体味到一种恬然澄明的心境。实际上，岭海诗已与苏轼完全统一起来，诗是人的外化形式，人是诗的生命体现，苏轼就是在这种平淡之中体味着生命本体的存在。[20]

显然，和陶诗也成为苏轼悦神悦志体验生命的一种方式，换言之，岭海和陶诗的主要思想意义是在于其中所体现出来的创作主体的生命状态和人生境界，而不在于其中所体现的人生之思；因为，是时的诗人已经认识到"有思皆邪"而要"思我无所思"，真正进入到了"身心洞清净""身世永相忘"的澄明之境。有趣的是，即使如此，苏轼和陶诗中仍然表现出了与陶渊明类似的"人生如尘""人生如寄"的思想。这无疑是诗人前后期思想的一贯性所致。

绍圣四年（1097）二月，循州守周彦质罢归，过惠州为苏轼留半月，临别时，苏轼作《和陶答庞参军》诗以赠。诗中有云："击鼓其镗，船开舻鸣。顾我而言，雨泣载零。子卿白首，当还西京。辽东万里，亦归管宁。感子至意，托辞西风。吾生一尘，寓形空中。愿言谦亨，君子有终。功名在子，何吊我躬。"此为该诗第五、第六章，此诗当是苏诗中很罕见的极见情性之作，即将远别的周彦质竟然为苏轼而留半月，临别之时竟"雨泣载零"，足见两人友谊之深。萍水相逢，转瞬即成他乡之客。我们的诗人也是情见于辞，在竭力安慰好友之时，亦在尽力控制自己的感情，一句"感子至意，托辞西风"，可见其情。清人王文诰在评此诗时说："此首不辨是情是景，是歌是哭"（《苏文忠公诗编注集成》卷四〇），清人赵克宜亦评曰："情至语，百读不厌"（《角山楼苏诗评注会钞》卷一九），可见此诗确是苏轼吐露真性情之作，正是在这样的见情见性之时，诗人直言："吾生一尘，寓形空中。"这显然是蕴藉已久发自内心的真言，这即是无思而有思，不思而真思见。和陶诗

中如此明言人生如尘者，仅此一见，但这种人生如尘的思想，还以其他的方式语言表述出来，如，“教我同光尘，月固不胜烛”(《和陶归园田居》其五)、“故知根尘在，未免病药俱”(《和陶赠羊长史》)、“寂寥千载后，阳公嗣前尘”(《和陶饮酒》其二十)、“崎岖颂沙麓，尘埃污西风”(《和陶拟古》其二)、“斜日照孤隙，始知空有尘”(《和陶杂诗》其一)、“疏巾欢虚漉，尘爵笑空斟”(《和陶贫士》其三)等等。这其中不但有以人生为尘的观念，而且还有以功名事业为尘土之观念。另外，苏轼的其他诗歌中，也有以天地宇宙为尘土之观念，如，“手持扫天帚，六合如尘埃”(《昭陵六马，唐文皇战马也，琢石象之，立昭陵前，客有持此石本示予，为赋之》，《苏轼诗集》49/8/2725)，此是以天地为尘之例;“人生如朝露，日夜火烧膏”(《读孟郊诗二首》之一，《苏轼诗集》16/3/796)，此是把人生比作朝露，把身体比作燃烧的膏油;“王孙早归隐，尘土污君袍”(《中隐堂诗》，《苏轼诗集》4/1/165)，此是以功名利禄比作尘土，以上数例与人生如尘观本质上是一致的。

其实，宋人思想中，人生如尘、功名如土的观念已是很普遍，最典型莫过于岳飞，其《满江红》(怒发冲冠)词的名句“三十功名尘与土，八千里路云和月”，更是脍炙人口，不知激励了后代多少仁人志士。

苏轼更为人所熟知的人生观，当是“人生如寄”的寄寓观。据王水照先生统计，在苏轼的诗集中，共有九处用了“吾生如寄耳”一句，故王先生认为苏轼的人生思考的主要表现就是这种“吾生如寄”的“寄寓”思想。[21] 从这九例诗句的创作时间看[22]，从熙宁十年到建中靖国元年，几乎贯穿了苏轼后期大半个人生，特别是苏轼最辉煌的元祐时期，竟然占了四处，可见这种人生如寄的思想确是苏轼的一种主要人生观。除了这九首诗歌外，苏诗中体现这种人生如寄思想的诗作还有很多，就和陶诗而言，除《和陶拟古》其三之“吾生如寄耳，何者为我庐”外，具体还有如下一些典型之处，“以彼无尽景，寓我有限年”(《和陶归园田居》其一)、“生世本暂寓，此身念念非”(《和陶还旧居梦归惠州白鹤山居作》)、“二疏事汉时，迹寓心已去”(《和陶咏二疏》)等等。关于苏轼的人生寄寓观，古人今人已论述甚多，此不赘述。

对于死的问题，苏轼和陶诗中很少言及，也似乎并没有陶诗中的那种视死如

归的思想，从《和陶影答形》“君如火上烟，火尽君乃别”、《和陶神释》“醉醒要有尽，未易逃诸数”、《和陶归园田居》其五“教我同光尘，月固不胜烛”等诗来看，他是把死作为人之生命的一个自然终结的过程，但其对于死的态度则显然比渊明更加超然，达到了一种不喜不忧不信神佛生死不著于心的超然境界。这从苏轼临死前的表现即可见出，建中靖国元年七月二十六日，也就是苏轼临终前两天，苏轼作书答方外好友径山维琳曰:“某岭海万里不死，而归宿田里，遂有不起之忧，岂非命也夫！然死生亦细故尔，无足道者。”[23] 在是时的苏轼看来，死生皆是微不足道的小事了。又作偈赠维琳说:“大患缘有身，无身则无疾。平生知罗什，神咒真浪出。”[24] 身为心累，无身则得解脱，然而这又不同于佛家的涅槃解脱，而是一种真正的超然，故苏轼讥讽佛祖鸠摩罗什临死出神咒命弟子念以免难之行为，佛教既讲一切皆空，死即解脱，又为何还心有挂念？佛家的死得超生而往西方极乐世界之说，其实还是念念不忘生的欢乐。据傅藻《东坡纪年录》载:“将属纩，而闻、观先离，琳扣耳大声曰:‘端明宜毋忘。’‘西方不无，但个著力不得。’世雄曰:‘固先生平时履践，至此更须著力。’曰:‘著力即差。’语绝而逝。”[25] 又据惠洪《石门文字禅》卷二十七《跋李豸吊东坡文》所记，说东坡弥留之际，“钱济明侍其旁，白曰:‘端明平生学佛，此日如何？’坡曰:‘此语亦不受。’遂化。”[26] 这是真正的超越了佛道生死观，用苏轼自己的话说就是“仙山与佛国，终恐无是处”(《和陶神释》)。这种对待死的超然态度，显然较之陶渊明的视死如归的态度觉悟程度更高。

另外还需特别指出的是，苏轼对死的超然，并不是对死的漠然，更不是提倡可以随意放弃生命，死得毫无意义。既不能对自己之死念念不忘，痛苦不已，也不能看轻生命，要死得其所。这就涉及到两位诗人的下一个生命问题。

2. 此生泰山重——重视个体生命的人本主义思想，是陶渊明与苏轼共同的人生态度

虽然两位诗人皆有人生如尘、人生如寄的认识，但这并不能说明他们不重视人的生命；相反，从两位诗人的生命实践来看，他们没有任何轻视生命的倾向，而且是极为重视生命，表现出了极为重视个体生命的人本主义思想。

先看陶渊明，首先，陶渊明的出仕与归隐，都体现了一个主要的目的，那

就是保生。陶渊明的出仕，虽然也带有报效国家建功立业的愿望，但这其实并不是主要的，其主要的目的还是在维系一家人生存的需要，陶渊明在诗文中多次强调此点。如《饮酒》其十云："在昔曾远游，直至东海隅。道路迥且长，风波阻中途。此行谁使然？似为饥所驱。倾身营一饱，少许便有馀。恐此非名计，息驾归闲居。"这是自述其早年远游的原因是"为饥所驱"，即为"倾身营一饱"的谋生之需。《饮酒》其十九云："畴昔苦长饥，投耒去学仕。将养不得节，冻馁固缠己。是时向立年，志意多所耻。遂尽介然分，拂衣归田里。"这是陶渊明自述他初次出仕的原因是"苦长饥""冻馁缠己"，显然亦是为谋生而仕。又其《归去来兮辞序》云："余家贫，耕植不足以自给。幼稚盈室，缾无储粟，生生所资，未见其术。亲故多劝余为长吏，脱然有怀，求之靡途，会有四方之事，诸侯以惠爱为德，家叔以余贫苦，遂见用于小邑。"这是陶渊明自道其后面几次出仕的原因，"余家贫，耕植不足以自给"一语道破，仍然是为谋生的需要不得已出仕。又其晚年《与子俨等疏》一文中亦追述其早年为谋生而不得已出仕的情况，他说："吾年过五十，少而穷苦，每以家弊，东西游走。"以上无不说明，陶渊明出仕的主要原因是为谋生的需要。

至于其归隐，固然有"不愿为五斗米而折腰"的"不委曲而害己"之原因，但在当时篡夺连年战祸不断的时代里，其主动回避是非之所以保全性命的想法，恐怕要占有很大的比重。

正因为陶渊明是如此重生，故他甚至在饥饿之时，不惜去向邻居乞食，在得到馈赠之后，甚至说要"冥报以相贻"(《乞食》)。此时的诗人完全不遵从"志士不饮盗泉之水，廉者不受嗟来之食"的古训，也没有学习和仿效伯夷叔齐宁死不食周粟的气节。这虽然不能说陶渊明有生命重于气节的思想，但这应该是他重视生命的最好说明。其《有会而作》诗对此有详细阐述，其诗云："常善粥者心，深恨蒙袂非。嗟来何足吝，徒没空自遗。"这是对嗟来之食典故中两位主人公的看法，陶渊明称赞慷慨施粥的黔敖心地善良，而对蒙袂羞于接受施舍结果饿死的饥者之行为则深为遗憾。他认为食嗟来之食并不足为耻，只有白白饿死，自弃于世才是很不值得的。袁行霈先生曾评此四句诗说："此四句沉痛至极！若非饥饿难耐，渊明不

能为此语也；若非屡经饥饿，渊明不能为此语也。”[27] 袁先生的观点非常有代表性，从袁先生的措辞来看，似乎在为陶渊明辩护，其实，这完全没有必要，其重视生命而不愿白白饿死的思想从其诗中那些带有强烈倾向性的用词来看，已经表达得再明白不过，强为之辩，未免乏力。我们认为，这正表明陶渊明具有极强的重视人之个体生命的重生意识，是一种典型的人本主义思想，这在只重气节而完全忽视个体生命价值的古代中国，无疑具有极为重大的启发意义。可惜，古往今来的诗评家、思想家以及“陶迷”们似乎很忌讳谈这一点，似乎承认此点则会有损于陶渊明精神及其人格，其实没有认识到或已经认识到但不加发掘，才是对陶渊明思想的遮蔽或损伤。

其次，陶渊明极为注意养生。这主要表现在两个方面，一是很注意营造一个很好的居住环境。我们且看陶渊明的美丽家园：“榆柳荫後檐，桃李罗堂前。暧暧远人村，依依墟里烟。狗吠深巷中，鸡鸣桑树颠”(《归园田居》其一)，“流目视西园，晔晔荣紫葵”(《和胡西曹示顾贼曹》)，“荣荣窗下兰，密密堂前柳”(《拟古》其一)，“孟夏草木长，绕屋树扶疏”(《读山海经》其一)，“蔼蔼堂前林，中夏贮清阴”(《和郭主簿》其一)，“芳菊开林耀，青松冠岩列”(《和郭主簿》其二)，“梅柳夹门植，一条有佳花”(《腊日》)，春天桃李芬芳，夏天紫葵晔晔，秋天金菊耀眼，冬天梅香扑鼻，真是“四时之景不同，而乐亦无穷也”(欧阳修《醉翁亭记》)。不难看出，妆点渊明美丽家园的这些花草树木，基本上是人工栽培的，其目的显然是为了悦耳悦目，养性怡神。其二是注意饮菊健身。魏晋人极为注意养生之术，鲁迅先生的《魏晋风度及药与酒之关系》一文对此有详细论述。从现存的资料来看，陶渊明虽然没有炼丹的记录，但其有服药延年之举则是肯定的。如其《时运》诗云：“斯晨斯夕，言息其庐。花药分列，林竹翳如。”说明陶渊明不但养花，而且种药，且所种之药草肯定还很多。又其《示周续之祖企谢景夷三郎时三人在城北讲礼校书》诗中亦记载：“负痾颓簷下，终日无一欣。药石有时闲，念我意中人。”“药石有时闲”就是有时停下来，不服药石，由此推断，则渊明大部分时间似乎是服药石的。另外，据其《与子俨等疏》所记云：“疾患以来，渐就衰损。亲旧不遗，每以药石见救，自恐大分将有限也”以及《祭从弟敬远文》所云：“晨采上药，夕闲素琴”，

陶渊明的这些亲戚显然皆是身份低微的普通平民，连他们都懂药并采药服药，说明当时服药养生之风实是极为盛行，则陶渊明之注意服药养生也是理所当然的。

陶渊明服药养生的另一个重要表现就是饮菊养生。陶渊明养菊爱菊，已为众所周知，但历来人们似乎都偏重于陶渊明爱菊赏菊之认识，以为此表现了陶渊明苏世独立、不同流合污的高洁品格，周敦颐《爱莲说》云“晋陶渊明独爱菊”“菊，花之隐逸者”之说，即很典型，自此之后，菊花也成为了陶渊明形象的专有象征。陶渊明养菊，固然有悦耳悦目、怡情养性的目的，但恐怕其主要之目的还在于养生之需。这种饮菊养生之法，可谓其来有自，最典型的例证就是屈原的《离骚》，其诗中有云：“朝饮木兰之坠露兮，夕餐秋菊之落英。”可见，中国古人早就有餐菊饮英之传统。魏晋人极为注重养生，对于古人的这个养生之法肯定知晓的，或许养菊爱菊，在魏晋时亦是非常盛行的风气，只不过他人关于此点的记录资料流传下来极少之故。陶渊明的养菊饮菊，在他的诗文中是有明确记载的。如陶渊明《九日闲居》诗序云：“余闲爱重九之名，秋菊盈园，而持醪靡由，空服九华，寄怀于言。”“秋菊盈园”足见其养菊之多，“九华”他本亦作“其华”，华即花，不管是九华还是其花，显然都是指菊花。“空服九华”就是服食菊花茶或菊花酒。其服食菊花的目的是什么，此诗中说得非常明白：“世短意恒多，斯人乐久生。……酒能祛百虑，菊解制颓龄。”“制颓龄”就是延缓衰老之意。因为人生短暂，为了能延年益寿，所以要种菊饮菊。陶渊明诗文中“菊”字总共才出现六次，除了上述两次外，另外四次文句如下：

芳菊开林耀，青松冠岩列。《和郭主簿》其二

三径就荒，松菊犹存。《归去来兮辞》

采菊东篱下，悠然见南山。《饮酒》其五

秋菊有佳色，裛露掇其英。泛此忘忧物，远我遗世情。《饮酒》其七

前两次是描写居住环境，而后两句一写采菊一写饮菊，都是为了服食养生之目的。六次写到菊花就有四次是写养生，正如陶渊明自己所说“黄花复朱实，食之寿命长”(《读山海经》其四)，黄花即菊花，饮食菊花可以长寿。可见，陶渊明爱菊之目的是值得我们好好重新定位的。

总之，陶渊明之保生与养生，正是其重视个体生命的思想的表现，也即是人的意识觉醒的表现。应当说，陶渊明是我国古代关于人的意识觉醒的最早思想家之一，如果说庄子是我国古代第一位人学思想家；那么，陶渊明则可说是我国古代第一位人学诗人。

苏轼重生的思想较之陶渊明表现得更为全面而深刻。

第一，苏轼有不杀生的仁者情怀。自元丰二年“乌台诗案”后，苏轼就“自此不复杀一物”，并“每见庖厨有活物，即令人放之”。[28] 在黄州时，苏轼曾上书当时的太守，要求废除当地溺杀婴儿的风俗。他不但自己不杀生，而且还劝朋友不杀生，他曾多次劝说好友陈季常，要求其改变打猎杀生的爱好。还曾献出治疗瘟疫秘方，广告他人。在知杭州任上时，苏轼曾集资修建了一个安乐坊，这可算是中国历史上第一家公立医院。在贬居惠州时，他和妾子朝云共同修建一个放生池。苏轼的一生，宅心仁厚，遍及天下苍生，大仁大义，乃是重生之最高表现。

第二，苏轼也极注意养生。在黄州时，他曾闭关修炼，亦曾辟谷静修，修炼内外丹，林语堂先生的《苏东坡传》第十七章就专论苏轼的“瑜伽与炼丹”，他把苏轼的练气之法称作是改良的印度瑜伽术。[29] 在惠州时，苏轼为了养生，甚至开始独睡，并禁绝男女之事。并还把自己绝欲素食的经验介绍给自己的朋友学生。苏轼还把自己服药练气等养生之法加以总结，写成专书传世，如《广成子解》、《苏沈良方》两书即是这方面的专著。

第三，苏轼还注意栽培种植各种果蔬树木，既能提供生活之需，又能美化居住环境。元丰五年正月，苏轼在黄州，曾在东坡作雪堂，并在雪堂周围栽种了大量的果蔬树木，王宗稷《东坡先生年谱》据《东坡图》描述雪堂之景曰：“堂之前有细柳，前有浚井，西有微泉。堂之下则有大冶长老桃花、茶，巢元修菜，何氏丛橘，种杭稌，莳枣栗，有松期为可斫，种麦以为奇事，作陂塘，植黄桑，皆足以供先生之岁用，而为雪堂之胜景云耳。”[30] 这简直是一个花果园。绍圣四年二月，苏轼建惠州白鹤峰新居，亦曾在新居周围广种果木，其《三月二十九日二首》其二云：“墙外橘花犹的皪，墙头荔枝已斑斓。”[31] 其《上梁文》云：“舍南亲种两株柑。”真是种橘种柑种荔枝，舍南舍北皆花果。元符元年三月，苏轼在海南买地筑屋，

名之曰“桄榔庵”，亦亲自手栽果木。其《和陶和刘柴桑》诗云：“漂流四十年，今乃言卜居。且喜天壤间，一席亦吾庐。稍理兰桂丛，尽平狐兔墟。黄橼出旧卉，紫茗抽新畲。”就是描述桄榔庵的情景。这年的岁末，苏轼还在居舍旁边开建了一个小圃，在里面种植了许多草木蔬谷。并同时作了五首和陶诗（《和陶西田获早稻》、《和陶下潠田舍获》、《和陶戴主簿》、《和陶酬刘柴桑》、《和陶和胡西曹示顾贼曹》）以记当时的情况。苏轼几乎每到一地，都要栽种果蔬树木，不管其目的是为了谋生还是养生，皆可说是其重生之表现。

所以，苏轼之重生，不但是亲身实践各种养生益生延年益寿的方法，而且还注意思考总结，并形诸于文字以利他人。不但重视自己的生命，而且重视天下苍生，仁爱及物。另外，还特别值得一提的是，苏轼和陶诗中重生思想还得到了进一步的提升，请看苏轼《和陶咏三良》：

> 此生泰山重，忽作鸿毛遗。三子死一言，所死良已微。
> 贤哉晏平仲，事君不以私。我岂犬马哉，从君求盖帷。
> 杀身固有道，大节要不亏。君为社稷死，我则同其归。
> 顾命有治乱，臣子得从违。魏颗真孝爱，三良安足希。
> 仕宦岂不荣，有时缠忧悲。所以靖节翁，服此黔娄衣。

诗歌一开头就明确指出：人之生命重于泰山，不能像鸿毛一样的轻易遗弃。“此生泰山重”，真是千古一呼！可以想见，在“君要臣死，不得不死；父要子亡，不得不亡”的封建社会里，这样的公开宣言，会有多大的震撼力。然而，诗歌还不止于此，“我岂犬马哉，从君求盖帷。杀身固有道，大节要不亏。君为社稷死，我则同其归。顾命有治乱，臣子得从违。魏颗真孝爱，三良安足希。”诗人接着连用十句，一气呵成而又句句如惊雷霹雳，每一句都思想鲜明，不同凡响，每一句都在回应“此生泰山重”的宣言，对于那些封建卫道者来说，这些无疑都是大逆不道之论。有论者认为，此诗反映了苏轼的民本思想，我们认为这还不是直达本真之论，应该说这是苏轼重视个体生命的人本思想的最高体现。此生重于泰山，死亦要重于泰山，

只有为国为民而死，才是死得其所的。这才是真正的“生的伟大，死得光荣”。

“夫天地者万物之逆旅，光阴者百代之过客。”（李白《春夜宴桃李园序》）人作为万物之灵，作为时光之旅中之匆匆过客，每一个个体生命都是独一无二的不可复制的，人的生命只有一次，而你作为存在个体，也是茫茫宇宙中的唯一，此为“生的伟大”、“此生泰山重”，故我们当爱惜自己的生命，爱惜自己也就是爱惜人类。但我们又决不能苟且偷生，无所事事浪费生命；更不能贸然赴死，让自己的生命毫无意义的终结。马克思说得好：“人不仅仅是自然存在物，而且是人的自然存在物，就是说，是自为地存在着的存在物，因而是类存在物。他必须既在自己的存在中也在自己的知识中确证并表现自身。”[32] 我们每一个人只有确证并表现了自己作为类存在物的价值，才可以说是不愧此生，也不枉化为人。

西方哲人说，“人是自然中最脆弱的芦苇”，人的生命是脆弱的，但同时又是宝贵的，重如泰山的，我们的前代诗人陶渊明与苏轼等，已经为我们作出了珍爱生命的榜样，为了你自己，也为了全人类，请珍爱生命吧！

二、人格：圣之清者与圣之任者

古语云：“天生万物，人为贵。”那么，人之可贵之处到底在哪？显然，人之可贵正在于其所以为人而不是动物，在于他那历经千百年之不断积累并将永远发展完善下去的人性。人性作为类的本体属性，是抽象的，空洞的，必然要由具体之个体人性加以表现，并由其合力作用加以积淀和完善；而这种个体人性之具体表现我们谓之为人格。人格者，人之品格气质也。人之所以不同于他人，正在于其独特的人格。无疑，陶渊明与苏轼皆以其不平凡的生命实践，塑造了两个光耀千古的人格典范。“大诗人先在生活中把自己的人格涵养成一首完美的诗，充实而有光辉，写下来的诗是人格的焕发。陶渊明是这个原则的一个典型的例证。正和他的诗一样，他的人格最平淡也最深厚。”[33]“在今天看来，我觉得苏东坡伟大的人格，比中国其他文人的人格，更为鲜明突出，在他的生活和作品里，显露的越发充分。”[34] 朱光潜先生与林语堂先生各自对陶渊明与苏轼两位诗人的人格作了极为

精辟的论断，至今仍具有指导认识的作用。下面我们主要从三个方面对其人格特征加以比较分析。

1. 归鸟与飞鸿——个体人格的生命象征

美国文艺理论家勒内·韦勒克等认为，意象的不断重复就变成了一个象征，甚至是一个象征系统的一部分。[35] 陶渊明诗中的鸟意象、松意象、菊意象以及苏诗中的鸿意象、松意象、梅意象等即是这种富有象征色彩的意象。特别是归鸟、飞鸿、菊花与梅花等意象，实已经成为两位诗人各自人格特征的特别象征。

我们知道陶渊明特别喜用鸟意象，鸟意象在陶渊明诗歌中出现40多次，实已成为陶渊明人格特征的一个象征系统。他把身陷仕途的自己比作一只关在笼中的"羁鸟"，把退隐田园的自己比作一只"归鸟"，把离群索居孤芳自赏的自己比作一只"失群鸟"，把闲居山林自由自在的隐士比作"高鸟"，等等。显然，这些具有象征意味的鸟意象，都可以作为陶渊明个体人格的生命象征，而其中最具代表性的无疑是归鸟意象。陶诗中归鸟意象是鸟意象中出现次数最多的，如：

晨鸟暮来还，悬车敛馀辉。《于王抚军座送客》

冽冽气遂严，纷纷飞鸟还。《岁暮和张常侍》

因植孤生松，敛翮遥来归。《饮酒》其四

山气日夕佳，飞鸟相与还。《饮酒》其五

日入群动息，归鸟趋林鸣。《饮酒》其七

云鹤有奇翼，八表须臾还。《连雨独饮》

迟迟出林翮，未夕复来归。《咏贫士》

云无心以出岫，鸟倦飞而知返。《归去来兮辞》

以上这些归鸟意象，显然都是归隐田园的陶渊明自身的象征。陶渊明为何如此爱鸟并以归鸟自喻？因为鸟是自由的象征，刚好契合了陶渊明内心对自由精神的追求。出仕13年终得归隐田园的陶渊明，就像一只得归山林的鸟儿，从此过上托身得所、自由自在的悠闲生活。

除了上述散见于各诗中的归鸟意象外，陶渊明还有一首专咏归鸟的诗，其诗题即是《归鸟》，诗歌如下：

翼翼归鸟，晨去于林；远之八表，近憩云岑。

和风不洽，翻翮求心。顾俦相鸣，景庇清阴。

翼翼归鸟，载翔载飞。虽不怀游，见林情依。

遇云颉颃，相鸣而归。遐路诚悠，性爱无遗。

翼翼归鸟，相林徘徊。岂思失路，欣及旧栖。

虽无昔侣，众声每谐。日夕气清，悠然其怀。

翼翼归鸟，戢羽寒条。游不旷林，宿则森标。

晨风清兴，好音时交。矰缴奚施，已卷安劳！

此诗作于晋安帝义熙二年（406），陶渊明归隐田园的第二年，大致与《归园田居》组诗作于同时或稍后。诗分四章，每章以“翼翼归鸟”起兴，第一章写归鸟早晨去林远游，因风不顺而思归。第二章写归鸟归家途中所见所感。第三章写归鸟得归旧栖的欣喜之情。第四章写归鸟归家后的适意生活。此诗全用比体，颇多寓意：首先，这只翩翩而飞的归鸟本身就是陶渊明自己的象征，诗歌四章写归鸟早晨出游，日夕而归，其实正是比喻陶渊明自身经历，其中“和风不洽”比喻陶渊明仕途不顺，“矰缴奚施”比喻政局险恶，“见林情依”比喻思归心切，“戢羽寒条”比喻安贫守贱，“宿则森标”比喻立身清高。这只“归鸟”不但有热爱山林、热爱自由的精神，而且有安品固穷的森标高格，可见，这只“戢羽寒条”、“宿则森标”的“归鸟”，正是渊明自身的象征。正如清人吴菘所言：“《归鸟》，言志也。‘矰缴奚施’，具见逸然高蹈，明哲保身，一生出处学问。”（《论陶》）[36]

陶渊明爱鸟写鸟并以鸟自喻，不但体现了他对生命存在的应然状态的思考，而且也体现了他追求个体生命的自由精神，是其“性本爱丘山”的本性以及摆脱官场、身心桎梏、归隐山林、终老田园的人生追求的必然结果。“少陵有句皆忧国，陶令无诗不说归”（周紫芝《太仓稊米集》卷一〇《乱后并得陶杜二集》），归鸟意象正是渊明人格最佳的生命象征。

宋仁宗嘉祐六年（1061）年八月，年方26岁的苏轼以制科三等及第，除大理评事签书凤翔府判官，十一月，在赴凤翔府任途中作了著名的《和子由渑池怀旧》

一诗，其诗云：

人生到处知何似，应似飞鸿踏雪泥。泥上偶然留指爪，鸿飞那复计东西。

老僧已死成新塔，坏壁无由见旧题。往日崎岖还记否，路长人困蹇驴嘶。

古来注家多着眼于诗中的雪泥鸿爪之喻，查慎行以为此语出自禅宗《传灯録》，王文诰以为这是出自苏轼性灵所发，非有出处。其实，本诗主要是苏轼对人生状态的思考，生死变幻，离合聚散，人就如那飘忽无定的飞鸿，居无定所。苏轼由兄弟的离别联想到飞鸿的飘忽，由眼前的破败的墙壁刚建的僧塔联想到人的生死变幻，得出的结论就是人如飞鸿。想想这是在苏轼刚刚制科及第将赴官任之时，春风得意，前途不可限量，然而诗人却有人生如飞鸿之喻，实在是一语成谶。后来诗人的生命实践证明了苏轼的一生正如同这飘飞无定的飞鸿，换言之，飞鸿竟然成了苏轼人格的生命形体象征。

我们且看苏轼的人生轨迹，出生于大西南的眉州，落脚于都城开封，然后是签判凤翔，再两返三出川，转徙于东南杭、密、徐、湖四州，身陷囹圄，贬谪黄州，东赴登州，回归京城，再出知颍州、扬州、杭州，然后北上知定州，最后南迁岭海，北归而卒于常州，葬于河南汝州郏城县小峨眉山。虽然是生于峨眉葬于峨眉，但此名同而实异。一生转徙漂泊，居无定所，历经父母、三任妻子、一个儿子等数位亲人的死亡，远贬海南只有儿子苏过一人相伴，人生的大苦大难经历殆遍。这就是苏轼这只“飞鸿”悲剧性的人生。

笔者作了一个初略的统计，苏轼诗文中涉及到鸿雁意象的达400余处，而其诗歌中亦达100余处，也许是冥冥之中与飞鸿灵犀相通吧，苏轼对飞鸿意象真可以说是情有独钟。苏轼诗词中常以飞鸿自比，如《与子由同游寒溪西山》：“我今漂泊等鸿雁，江南江北无常栖”、《正月二十日，与潘、郭二生出郊寻春，忽记去年是日同至女王城作诗，乃和前韵》：“人似秋鸿来有信，事如春梦了无痕”、《惠崇春江

晓景二首》之二："两两归鸿欲破群，依依还似北归人"、《送陈睦知潭州》："有如社燕与秋鸿，相逢未稳还相送"、《荆州十首》其九："北雁来南国，依依似旅人"、《送惠州监押》："一声鸿雁破江云，万顷梧桐卷露银"、《次韵表兄程正甫江行见桃花》："上林桃花开，水暖鸿北翥"、《与程正辅游碧落洞》："孤鸿方避弋，老骥犹在坰"、《卜算子·黄州定惠院寓居作》："谁见幽人独往来，缥缈孤鸿影"、《水龙吟》："露寒烟冷蒹葭老，天外征鸿寥唳"、《次韵法芝举旧诗一首》："春来何处不归鸿，非复羸牛踏旧踪"等等。从以上诗歌中可以看出，苏轼用以自比的鸿雁，有各种情状，或是秋鸿，或是归雁，或是孤鸿，或是征雁；然而，从苏轼的生命实践来看，他更像一只顾影徘徊、踽踽独飞之缥缈孤鸿，独自在人生的旅途中不断寻找生命的真谛与宇宙自然之奥秘。无独有偶的是，诗人之弟苏辙亦以飞鸿喻比苏轼，其《祭亡兄端明文》形容苏轼的一生说："涉世多艰，竟奚所为？如鸿风飞，流落四维。"[37] 把苏轼比喻成一只四处飘泊的飞鸿。诗人自言"诗人例穷苦，天意遣奔逃"，也许是上天的特意安排，故让苏轼东奔西跑，北返南迁，阅尽山川大海，历尽人世沧桑，"所以动心忍性，增益其所不能也"。从此意义而言，也只有作为一只高飞蓝天迁徙于北国南天的漂泊不居之飞鸿，苏轼才能真正实现人生的彻悟，提升生命的境界，所以南迁岭海，既是苏轼之大不幸，也是其大幸。

不同于苏轼的是，陶渊明诗歌由于很少作抽象的思辨，极少对鸟之特性等加以描述，其诗往往是直接以鸟来象喻，很少在诗中反映自己观鸟写鸟过程中所得到的人生思考；而苏轼诗中因为较多的理性思辨，故经常通过对飞鸿等意象的生活特性的揭示，以其与人生的相似性，特别是自己人生经历的相似性来直接说理，体现自己的人生之思。如上述例句中，以"我今漂泊等鸿雁"、"人似秋鸿来有信"、"北雁来南国""水暖鸿北翥"等，即是如此。这样的例子还有很多，如《单同年求德兴俞氏聚远楼诗三首》："幽人隐几寂无语，心在飞鸿灭没间"、《送淡公二首》其一："五言双宝刀，联响高飞鸿"、《睡起》："松风梦与故人居，自驾飞鸿跨九州"、《襄阳乐府三篇·襄阳乐》："北人闻道襄阳乐，目送飞鸿应断肠"、《次韵僧潜见赠》："人间底处有南北，纷纷鸿雁何曾冥"、《送刘原道归觐南康》："朝来告别惊何速，归意已逐征鸿翔"、《次韵程正辅游碧落洞》："孤鸿方避弋，老骥犹在坰"、《题永叔会老

堂》:“自顾缨尘犹未濯，九霄终日羡冥鸿”等等。正是因为人与鸿有相似性，故苏诗多以鸿之生活习性喻人生，以飞鸿喻自己，其本质上其实正是一种生命状态的相似性，故我们认为，可以用飞鸿来作为苏轼的人格是生命状态的象征。

另外，需要补充的是，苏轼晚年贬谪岭海后还以“鹤”自喻，如《和陶东方有一士》诗云:“岂惟舞独鹤，便可蹑飞鸾。”这是把自己比作一只独舞之鹤。另外他还把自己的孙子比作鹤雏，如《和陶饮酒》其十六:“淮老如鹤雏，破壳已能鸣。”有时甚至还以“伤鹤”自喻，如《次韵郭功甫观予画雪雀有感》诗云:“玉局西南天一角，万人沙苑看孤飞。”即借唐玄宗沙苑伤鹤典，以孤飞伤鹤自喻。《诗》云:“鹤鸣九皋，声振于野。”以鹤来象征苏轼晚年人格，似乎更胜于鸿，但从苏轼一生的整体生命状态来看，飞鸿人格无疑更为准确恰当。由鸿到鹤，由孤鸿到伤鹤，亦反映了诗人思想与精神的变化与成熟。

“鸟去鸟来山色里，人歌人哭水声中”(杜牧《题宣州开元寺水阁，阁下宛溪夹溪居人》)，对于身心皆受到极大禁锢的古人而言，逃归山林返身自然本就是一条追求自由之途；而栖息于山林水裔，能够自由翱翔天宇的鸟类，无疑是最能契合古人的这种解脱禁锢、向往自由的内在心理。故他们往往在面对山水自然之时，睹鸟而思人，由鸟而及人，以致己身幻化为鸟，人鸟合一，这是在古代诗人中经常出现的情景。如李白诗云:“众鸟高飞尽，孤云独去闲”(《独坐敬亭山》)、杜甫诗云:“两个黄鹂鸣翠柳，一行白鹭上青天”(《绝句》)、王维诗云:“漠漠水田飞白鹭，阴阴夏木啭黄鹂”(《积雨辋川庄作》)等等，无不使人在欣赏大自然的美景之时，感受到这些自然精灵的灵动的生命气息，进而引发人的无限遐思。渊明与苏轼幻化为归鸟与飞鸿，正是此中典型。

2. 菊品与梅格——个体人格的精神象征

自钟嵘《诗品》评陶渊明为“隐逸诗人之宗”以后，陶渊明也就成为了隐逸诗人的典型代表，隐逸人格也成为了陶渊明人格的定评。而这种隐逸人格又是与菊花密切联系在一起的，从某一方面说，菊花也就是隐士的象征，菊花之品格也成为了隐士个体人格的一种精神象征。周敦颐《爱莲说》云“晋陶渊明独爱菊”、“菊，花之隐逸者”之说，即代表了后世这种认识的典型，可以说，自陶渊明之后，菊花

已成为了陶渊明形象的专有象征。我们在上一节中已经说到，陶渊明诚然养菊爱菊，他在自家园里种了很多菊花，用他自己的话说是“秋菊盈园”，然而，其养菊之目的恐怕主要还在于养生。但，即便如此，这并不妨碍菊花与隐士之间的象喻关系，也无妨以菊品象征陶渊明之人品。

以物品喻人品，这是中国文化的一个重要特征，物本无品，乃人赋之耳，这种现象，我们称之为“比德于物”。那么，菊有哪些品德呢？晋人钟会认为，菊有“五美”：“圆华高悬，准天极也；纯黄不杂，后土色也；早植晚发，君子德也；冒霜吐颖，象劲直也；杯中体轻，神仙食也。”[38] 这是从菊花之形、色、发、节、用五个方面赞其品格。明祝枝山认为，菊有“四善”，其《菊花庄记》云：“菊事亦大矣，有菊德，有菊操，有菊趣，有菊功。舒而葩，散而叶，绯绿而色，芬馥而气，本乎地者所共，菊无贵也。德而黄中，操而后雕，趣而幽野，功而济人，斯菊善已。”[39] 分别从德、操、趣、功四个方面赞其品格。古人“五美四善”之说，确实高度地概括了菊花之独特品性。当然，在此我们无需把渊明之精神品性与上述菊花之品性作一一对映之详加论证。就其生命形态与生命实践而言，陶渊明于晋末“真风告逝，大伪斯兴”之时，独隐南山躬耕田园，日出而作，日落而息，其生命状态就像独自盛开于百花凋零、草木肃杀之清秋时节之菊花一样，其有菊花之品、具菊花之隐逸人格，已是后人所公认，无需赘言了。

以陶渊明诗文来看，陶渊明之于菊花，可摘其诗文原句以数言概之：即植于秋园，采于东篱，裛露掇英，泛以忘忧。仅此而已。正如我们前文所言，菊花意象在陶渊明诗中次数不多，远不及鸟意象，也不及松意象，然而恰恰就是这个菊花意象成为了陶渊明苏世独立、不同流合污的高洁品格的精神象征。可以说，在中国诗人里面，没有任何其他一位诗人与物意象之间的关系，如陶渊明与菊花之关系那么紧密，这是众所周知的事实。这涉及到一个重要的文化心理与文化现象的形成问题，这已经超出本书的范围，故笔者只是简略论及于此。

明张潮《幽梦影》中曾说：“菊以渊明为知己，梅以和靖为知己。”[40] 无疑，陶渊明之于菊，林逋之于梅，确是不愧知己之称。也许是“以梅为妻，以鹤为子”的林逋太有名了，故人们一说及梅花，必想到林逋；而一提到林逋，也必然会联系到梅

花。其实，如果从知己角度而言，梅花之知己应该还有很多，如作《卜算子·咏梅》的陆游，作“不是一番寒彻骨，哪得梅花扑鼻香”的无名氏，乃至作《卜算子·咏梅》的伟人毛泽东等，皆以咏梅而名世，堪称梅花之知己。然而，若是以梅格来象征人格，则上述以咏梅名世之诸人乃至“以梅为妻”之林逋，似乎都并非恰如其分，但是，有一位诗人不但堪称梅之知己而且亦极具梅之品格，他就是我们的研究对象之一——苏轼，正如人们通常用菊花作为陶渊明之人格的象征，我们同样也可以用梅花作为苏轼的人格象征。不像陶渊明之于菊，也不似菊意象之在陶诗，苏轼之于梅，人们似乎论及较少，其实，苏轼诚可谓梅之知己，其人格亦无愧于梅之品格。

苏诗中专门的咏梅之作有三十三首[41]，代表作有《梅花》二首（《苏轼诗集》卷二十）、《红梅三首》（《苏轼诗集》卷二十一）、《次韵杨公济奉议梅花十首》（《苏轼诗集》卷三十三）、《再和杨公济梅花十绝》（同上）、《十一月二十六日，松风亭下，梅花盛开》三首（《苏轼诗集》卷三十八）等等。其中最著名的是作于黄州时的《红梅三首》与作于惠州时的松风亭咏梅三首。下面我们就分别以这两组诗来分析其体现出来的作者之人格精神。先看《红梅三首》：

其一

怕愁贪睡独开迟，自恐冰容不入时。故作小红桃杏色，尚余孤瘦雪霜姿。

寒心未肯随春态，酒晕无端上玉肌。诗老不知梅格在，更看绿叶与青枝。

其二

雪里开花却是迟，何如独占上春时。也知造物含深意，故与施朱发妙姿。

细雨裛残千颗泪，轻寒瘦损一分肌。不应便杂妖桃杏，数点微酸已着枝。

其三

幽人自恨探春迟，不见檀心未吐时。丹鼎夺胎那是宝，玉人頩颊更多姿。

抱丛暗蕊初含子，落盏秾香已透肌。乞与徐熙新画様，竹间璀璨出斜枝。

《苏轼诗集》1107-8/4/21）

此三首诗作于元丰五年正月[42]，是时苏轼已贬居黄州两年，心态已较初贬黄州时平和多了。三首诗用的都是同样的韵脚，而其中尤以第一首最为出色。三首诗皆是采用拟人的写法，第一首把红梅比作一个怕愁贪睡的美丽女子，她冰心玉肌，粉面霜姿；虽然粉面灿若桃杏，但仍难掩其孤高清瘦的身姿；她有点担忧其冰清玉容会不合时风，又不愿放弃自己的高洁操守，随波逐流。显然这样一位"自恐冰容不入时"、"寒心未肯随春态"美丽女子，正是当时苏轼人格精神的真实写照。特别是后两句，诗人明确点出梅格之所在，正在其富有生命力的"绿叶与青枝"，这可说是苏轼向其政敌发出的不屈的宣言。第二首深入一层，迎寒独自开的梅花，在早春独享春光。这是大自然的精心特意之安排，给其施加朱丹使其能焕发美妙的光彩。颈联仍是用拟人手法，细雨轻寒弄残了梅花姑娘脸上美丽的眼泪，使其丰满的玉肌也减损了几分，但即便如此，她也不会像那妖冶的桃杏，绽放了没几天就花落子生，迅速凋零。这是赞红梅的长久的生命力。第三首写红梅盛开后初含子的情景，虽然此时盛时已过，甚至已经落红满地，但其馥郁的清香已经浸透肌骨（这或许是陆游"零落成泥碾作尘，只有香如故"诗意的来源），希望丹青妙手能画出自己的身姿，让其美丽能长留人间。这三首诗显然是诗人精心结撰之作，三首诗分别描述了红梅从初开到盛开到凋零的三个阶段，三诗皆是形神具备，突出了红梅凌霜傲雪、迎寒独开、高洁不屈的精神品格，特别是后一首，虽将凋谢但已香透肌骨，并仍盼能美丽长留，其精神境界确实感人。显然，三首诗皆是明写梅花暗写自己，是典型的象征之作。雪中绽放迎寒独开的红梅，正是诗人自己的人格最好象征。

再看惠州咏梅诗三首[43]：

十一月二十六日，松风亭下，梅花盛开

春风岭上淮南村，昔年梅花曾断魂。
岂知流落复相见，蛮风蜑雨愁黄昏。
长条半落荔支浦，卧树独秀桄榔园。
岂惟幽光留夜色，直恐冷艳排冬温。
松风亭下荆棘里，两株玉蕊明朝暾。
海南仙云娇堕砌，月下缟衣来扣门。
酒醒梦觉起绕树，妙意有在终无言。
先生独饮勿叹息，幸有落月窥清樽。

再用前韵

罗浮山下梅花村，玉雪为骨冰为魂。
纷纷初疑月挂树，耿耿独与参横昏。
先生索居江海上，悄如病鹤栖荒园。
天香国艳肯相顾，知我酒熟诗清温。
蓬莱宫中花鸟使，绿衣倒挂扶桑暾。
抱丛窥我方醉卧，故遣啄木先敲门。
麻姑过君急扫洒，鸟能歌舞花能言。
酒醒人散山寂寂，惟有落蕊黏空樽。

花落复次前韵

玉妃谪堕烟雨村，先生作诗与招魂。
人间草木非我对，奔月偶桂成幽昏。
闇香入户寻短梦，青子缀枝留小园。
披衣连夜唤客饮，雪肤满地聊相温。

松明照坐愁不睡，井华入腹清而暾。

先生来年六十化，道眼已入不二门。

多情好事余习气，惜花未忍都无言。

留连一物吾过矣，笑领百罚空罍樽。

这三首诗为苏轼绍圣元年（1094）十一月作于惠州，从诗题看，前两首当作于同时，后一首作于稍晚之梅花凋谢时节，据“先生来年六十化”一句来看，当作于苏轼十二月十九日生日之前，至迟不过是年年底。第一首诗从回忆昔年贬居黄州邂逅梅花写起，诗人在第一联之后曾自注：“予昔赴黄州，春风岭上见梅花，有两绝句。明年正月往岐亭，道上赋诗，云：‘去年今日关山路，细雨梅花正断魂。’”苏轼贬赴黄州事在元丰三年（1080）正月，在赴黄州的关山路上，见到寒风细雨中盛开的梅花，苏轼以梅花自比，说“何人把酒慰深幽，开自无聊落更愁”（《梅花二首》之二），把自己比作那独自开放在那荒郊野外的寒风细雨中的梅花。14 年后苏轼再一次被贬谪岭南，再一次在野外邂逅那盛开的梅花，这与往昔的情景何其相似，“蛮风蜑雨”较之往日更为惨淡愁苦，但此时的诗人则显然比谪黄州之时，精神境界要高多了，“松风亭下荆棘里，两株玉蕊明朝暾。海南仙云娇堕砌，月下缟衣来扣门。”这两株在荆棘丛中迎着朝霞盛开的“玉蕊”，晚上竟然化作美丽的仙子，在月夜来扣诗人的门扉。夜梦日思，这正是心地坦然无所挂碍的诗人的心境的写照。梦醒绕树，妙意无穷；落月清樽，不悲不叹。显然，诗人已不再是初贬黄州时那个深幽无聊、愁情万般的断魂之身了，他眼中的梅花也不是那荒郊野岭在细雨寒风中瑟瑟抖动的梅花了，正如下面二诗中所云，此时的梅花诗“玉雪为骨冰为魂”、“天香国艳肯相顾”、“玉妃谪堕烟雨村”，俨然成为了冰肌玉骨、天香国艳、谪堕尘凡的仙妃玉女，虽遭贬谪但仍然高华绝代、气质不减不可方物。这正是此时诗人精神品格的最好写照，诗人为何达至这样的人格精神境界？因为诗人已经是“道眼已人不二门”，“道通天地有无中”，参透了天地万物之理，身与物化，心通天地。从初赴黄州时风雨中的瑟瑟寒梅到岭南冰肌玉骨、天香国色的铮铮仙梅，这就是苏轼个体生命人格的精神历程。

也许，正是因为这三首诗的杰出的艺术成就，使得后人一再追和之，如著名的理学大师朱熹就曾先后三次追和之。[44] 纪昀评曰："朱晦庵极恶东坡，独此诗（第一首）屡和不已，晋人所谓我见犹怜也。"连向来对苏轼极为不满的朱熹，也不禁多次追和这三首咏梅之作，其艺术成就自不待言。我们在欣赏其诗高超的艺术技巧的同时，无疑更为要品味并学习仿效的是其高洁如梅的伟大人格。

3. 清圣与任圣——个体人格的典范意义

王国维先生在他的《文学小言》中称："三代以下之诗人，无过于屈子、渊明、子美、子瞻者。此四子者，若无文学之天才，其人格亦自足千古。故无高尚伟大之人格，而有高尚伟大之文章者，殆未之有也。"[45] 显然，陶渊明与苏轼之人格之所以能得到如此之高的评价，我们前面从其人格的外在形象的象征的角度的论证，似还不足以当此。虽然归鸟与飞鸿、菊花与梅花确实可作为他们人格的形象象征，但两位大诗人的人格的典范意义主要还不在此，而在于他们足以身为世范、感发千古的圣者人格。

《中庸》云："君子依乎中庸，遁世不见知而不悔，唯圣者能之。"[46] 这是强调达于圣境的君子人格的遁世之真隐，陶渊明正是这样"遁世不见知而不悔"的"圣者"。《中庸》又云："是故君子动而世为天下道，行而世为天下法，言而世为天下则。远之则有望，近之则不厌。"[47] 这是强调达于圣境的君子人格的入世之伟业，考古今大诗人中，似乎也只有苏轼恰能当此"道法天下"、"远有望近不厌"之评，具备此等大境界的人格者，无疑亦是真正的"圣者"。

先看陶渊明，陶渊明最为后人称道者，正是那种决然退隐、固穷任真的精神品质。陶渊明虽然"少年罕人事，游好在六经"（《饮酒》其十六）、"诗书敦夙好，园林无世情"（《辛丑岁七月赴假还江陵夜行涂口》）、"朝与仁义生，夕死复何求？"（《咏贫士》其四）、"谈谐无俗调，所说圣人篇"（《答庞参军》），但是，他"总发抱孤念"（《戊申岁六月中遇火》）、"性本爱丘山"（《归园田居》其一）、"不慕荣利"（《五柳先生传》）、"质性自然"（《归去来兮辞序》）。与其他所有中国古代知识分子一样，陶渊明从小就学习儒家典籍，也深受儒家思想的影响，但儒家的那种"兼济天下"入世报国的精神似乎并没有成为陶渊明的主导思想，倒是"独善其身"遁世归隐的精神成

为了陶渊明思想的主流。从陶渊明的经历来看，其入世的精神是不很积极的，甚至可以说是很不积极的。他在家待到 20 岁，才因为家贫不得不出仕，经过两年的短暂的宦游生活后又回到家中闲居。到 29 岁时，又因家贫无以为继而不得不"起为州祭酒"，其《饮酒》诗之十九对此有清楚的描述："畴昔苦长饥，投耒去学仕。将养不得节，冻馁固缠己。是时向立年，志意多所耻。遂尽介然分，拂衣归田里，冉冉星气流，亭亭复一纪。"这次出仕又是"不堪吏职，稍日自解归"（沈约《宋书本传》）。隆安三年（399），在家待了六年的陶渊明又一次不得不出仕，这一次是出为荆州刺史桓玄的属官，直到义熙元年（405），41 岁的陶渊明在官场辗转奔波了六年后，终于弃官归家，从此再也没有出仕。所以，陶渊明的出仕，皆是因为家贫之故而不得不然，并非出于本性。即使是身在官场，陶渊明也是反复强调自己"静念园林好""性本爱丘山"的本性和"心念山泽居""人间良可辞"的归隐之志。不言而喻，陶渊明如此厌恶官场而决意归隐，就是为了"不委曲而害己"，就是为了保存自己的那份性爱丘山、任真自适的本性。苏轼曾非常精到地指出："陶渊明欲仕则仕，不以求之为嫌；欲隐则隐，不以去之为高。饥则扣门而乞食，饱则鸡黍以迎客。古今贤之，贵其真也。"[48] 所以陶渊明之归隐是为了保真守己。这可从陶渊明自己的话中得到印证，其《有会而作》诗云："天岂去此哉，任真无所先。云鹤有奇翼，八表须臾还。""任真无所先"，没有任何事情的重要性超过保持"任真"的人格操守，这就是陶渊明对个体人格精神的认识。

陶渊明的笃志归隐，还体现在其安贫固穷上。在物质文明还很不发达的古代，要想做一个遁世的隐士，则首先必须耐得住寂寞，能忍受那种清贫孤苦的生活，因此能否安贫固穷，则成为判别真假隐士的一个重要尺度。请看陶渊明对固穷的态度，其诗云：

高操非所攀，谬得固穷节。《癸卯岁十二月中作与从弟敬远》

不赖固穷节，百世当谁传。《饮酒》其二

竟抱固穷节，饥寒饱所更。《饮酒》其十六

斯滥岂攸志，固穷夙所归。《有会而作》

谁云固穷难，邈哉此前修。《咏贫士》其七

在陶渊明看来，固穷之气节是最为重要的，为了抱守固穷，甚至不攀所谓的“高操”，甚至愿禁受饥寒；他甚至认为固穷是流芳百世的必要条件，如果不赖固穷，则不会流传百世；正因为如此，陶渊明把固穷当作自己的夙愿所归，并认为固穷也并不难至。也正是因为有这种固穷精神，陶渊明才能够穷至乞食、穷至靠亲戚朋友的接济、穷至“环堵萧然，不蔽风日，短褐穿结，箪瓢屡空”(《五柳先生传》)、穷至“夏日长抱饥，寒夜无被眠。造夕思鸡鸣，及晨愿乌迁”(《怨诗楚调示庞主簿邓治中》)而能“晏如”。孔子云:“君子固穷，小人穷斯滥矣。”(《论语·卫灵公》)渊明就是这样一个安贫固穷、遁世不悔的“君子”和“圣者”。

陶渊明的遁世不悔的圣者人格，还体现在他对古代的那些遁世的高人韵士的倾心追慕上。陶渊明最为推崇的人格楷模，当为颜回。陶诗中多次运用到颜回的典故，表现了对颜回安贫固穷精神的赞赏与钦慕，如《五月旦作和戴主簿》之“居常待其尽，曲躬岂相冲”，《癸卯岁十二月中作与从弟敬远》之“劲气侵襟袖，箪瓢谢屡设”，《癸卯岁始春怀古田舍》其一之“屡空既有人，春兴岂自勉”，《始作镇军参军经曲阿作》之“被褐欣自得，屡空常晏如”，《读山海经》其十一之“屡空不获年，长饥至于老”等等。颜回安居陋室，箪瓢屡空，饭疏食饮水而不改其乐，是儒家安贫守道精神典型，陶渊明于诗文中多次提及，把他作为自己效法的人格精神的榜样。另外像躬耕垄亩的长沮、桀溺，“九十行带索”的荣启期，不食周粟饿死首阳山的伯夷叔齐，“高啸还旧居，长揖储君傅”的二疏，“不戚戚于贫贱，不汲汲于富贵”的黔娄之妻，相与而逃为人灌园的陈仲子夫妇，“独养其志，寝迹穷年”的张长公，“介介若人，特为贞夫”的鲁二儒等等，这些古代的高人隐士都是陶渊明于诗文中常提到的人格楷模。值得注意的是，陶渊明所仰慕的人物，竟然全是如上述之类的高人韵士，而古代的那些曾经封妻荫子、建功立业的著名人物如苏秦张仪、萧何张良、刘备孔明等，于陶渊明诗文中竟然从不提及，即使是其早年的诗文中也很少见到有关那些古代功成名就者的只言片语，这应该是陶渊明性爱丘山的隐逸人格的最为有力的证据之一吧。

孟子曰:“伯夷，圣之清者也；伊尹，圣之任者也；柳下惠，圣之和者也；孔子，圣之时者也。”[49] 在孟子看来，伯夷、伊尹、柳下惠、孔子都是古代的圣人的典范，

而在这些圣人中，前三者显然都是古代的高人隐士。朱熹引张子注云："无所杂者清之极，无所异者和之极。勉而清，非圣人之清；勉而和，非圣人之和。所谓圣者，不勉不思而至焉者也。"[50] 所谓"无所杂"，即是人格的清淳，没有一点世俗社会的尘滓。而这种清淳至极的人格思想中，没有丝毫的勉强成分，完全是出于本性所然，毫无疑问，陶渊明的人格是完全无愧于这个"圣之清者"的称誉的，其任真固穷、遁世不悔的生命实践足以证明之。

同为达于"圣者"境界的君子人格，如果说陶渊明属于伯夷"圣之清者"的"清圣"人格的话，那么，苏轼则显然属于伊尹的"圣之任者"的"任圣"人格。何谓"任者"？唐孔颖达疏上述孟子之语曰："任者，以天下为己责也。"[51] 这种以一己之身承担天下之重的忧国忧民精神，正是由范仲淹倡导的得到包括北宋以及后代士人所广泛响应的"天下兴亡，匹夫有责"的淑世精神。苏轼最为后人景仰、最为后人所称道的，除了上文所说的如寒冬红梅怒放的苏世独立、横而不流的人格精神外，恐怕主要还在于他那种"居庙堂之高则忧其民，处江湖之远则忧其君"的进亦忧退亦忧，始终以天下为己任的"任圣"人格精神。

苏轼的这种任圣人格精神首先表现在其以天下为己任的宏大抱负上。苏轼从小就以匡君济世、独立不迁的人格自许，可以说苏轼自青少年时就设计并确定了自己的终生人格范式。据苏辙《亡兄墓志铭》记载，苏轼十岁时，就曾立志要以东汉舍身报国的范滂为榜样。而后来的事实也证明苏轼的精神气节是不亚于范滂的。苏轼年轻时作的一首《咏怪石》诗，就是这种人格自许的最好说明。其诗云：

家有粗险石，植之疏竹轩。人皆喜寻玩，吾独思弃捐。以其无所用，晓夕空崭然。砧础则甲斫，砥砚乃枯顽。于缴不可碆，以碑不可镌。凡此六用无一取，令人争免长物观。谁知兹石本灵怪，忽从梦中至吾前。初来若奇鬼，肩股何孱颜。渐闻宫隆声，久乃辨其言。云我石之精，愤子辱我欲一宣。天地之生我，族类广且蕃。子向所称用者六，星罗雹布盈溪山。伤残破碎为世役，虽有小用乌足贤。如我之徒亦甚寡，往往挂名经史间。居海岱者充禹贡，雅与铅松相差肩。处魏榆者白昼语，意欲

警惧骄君悛。或在骊山拒强秦，万牛喘汗力莫牵。或从扬州感卢老，代我问答多雄篇。子今我得岂无益，震霆凛霜我不迁。雕不加文磨不莹，子盍节概如我坚。以是赠子岂不伟，何必责我区区焉。吾闻石言愧且谢，丑状欻去不可攀。骇然觉坐想其语，勉书此诗席之端。

（《苏轼诗集》48/8/2605）

此诗查慎行、冯应榴都定为苏轼在老家丁母忧时作，此时的苏轼才年方二十二三岁。这是一首典型的寓言诗，诗可分三段：前十二，中三十，后四。前段写自家疏竹园有一块丑陋的怪石，因为这块石头既不能作捣衣石，又不能作磨刀石或墨砚；既不能作箭头，又不能作石碑，实在没有什么价值，因此诗人想把它丢弃。中间一段写怪石向诗人托梦：怪石称自己是石精，因诗人侮辱了它，因而要来辩解申诉。石精辩称遍布溪山的普通石头，其功用都是“小用”不值得称许；而如我一样的石头非常的稀少，但却往往“挂名经史”流芳百世。然后石精以古书上的三个有关怪石的典故为例加以证明：海岱怪石，与铅松同充禹贡；晋国怪石，曾警惧骄君；临潼怪石，曾拒绝为暴君秦始皇的骊山墓效劳。诗的末段四句写诗人为自己不识怪石之大用而惭愧，因而要作此诗挂在书房枕席之端，作为自己的永久的人生警示。诗人在这里通过怪石之口，表达了一种高远的自我人格的期许：不屑于作一般世俗功用的“小用”之才，而要成就一种如海岱怪石、晋国怪石以及临潼狠石一样“挂名经史”的人生大境界。真是冥冥中自有天意，苏轼后来的人生经历及其人格精神，可以说是完全印证了他早年这首《咏怪石》诗中所推崇的“怪石”人格。

其次，苏轼的任圣人格精神还表现在其“挂名经史”的“大用”人生实践上。我们且看苏轼那充满传奇而又辉煌的生命实践：立朝时竭智尽忠，极言尽谏，奋不顾身，既不屈服于熙宁变法时王安石之新党，也不苟合于元祐更化时司马光等之旧臣，结果是新旧两党皆不能容忍。在野时，徐州抗洪身先士卒，黄州救婴上书太守，杭州浚湖苏堤留名，定州整军威震戎敌，广州导水惠泽城民，儋州传道开化黎胞等等。苏轼的一生虽然短暂而坎坷，但却确确实实地拯救了千千万万民众，并惠泽子孙后代，诚然是以一身之轻担负了天下苍生之重。“苟利国家生死以，岂

因祸福避趋之？”这是苏轼任圣人格的最好写照。

第三，苏轼的任圣人格精神还表现在其“雕不加文磨不莹”、“震霆凛霜我不迁”的人格操守上。苏轼一生一次下狱三次被贬，下狱时几至被杀，三次贬谪一次比一次贬得边远，直至贬至有天涯海角之称的海南儋州；然而，历经七年岭海瘴雨蛮烟、饥寒交攻之后的诗人，最后却平安归来。我们且看万里岭海归来之时的诗人的心态：有“云散月明谁点缀，天容海色本澄清”的从容与淡定，有“九死南荒吾不悔，兹游奇绝冠平生”的不悔与豁达，有“问翁大庾岭头住，曾见南迁几个回”的傲岸与自豪。庄子寓言中曾有一个“大浸稽天而不溺，大旱金石流、土山焦而不热”(《逍遥游》)的“神人”，苏轼虽然不是这样的“神人”，但其“雕不加文磨不莹”、“震霆凛霜我不迁”人格操守却也与之类似了。庄子云：“尘垢秕糠，将犹陶铸尧舜者也。”(同上)孟子亦云：“天将降大任于是人也，必先苦其心志，劳其筋骨，饿其体肤，空乏其身，行拂乱其所为，所以动心忍性，增益其所不能。”(《孟子·告子下》)要想成就“圣者”人格，必将经历非常之苦难，而苏轼岭海归来之后的精神境界，不但表明他禁受住了这些苦难，而且表明他确实已经具备了“震霆凛霜”而不动于心的精神气节，实亦达至“圣者”境界。

有身任天下的大志，有顺境时方便时为民请命、为民谋福利的行为表现，甚至有历经劫难而不迁的人格操守，这些虽值赞誉但还不足以赢得“任圣”之称，只有这种身任天下的精神始终不渝，贯穿终生，特别是在经历人生重大打击的情况下仍然具有这种精神，方能合称“任圣”人格。曾子曰：“临大节而不可夺，君子人欤？君子人也。”(《论语·泰伯》)苏轼正是这样“临大节而不易其志”的君子与圣者。

晚年的苏轼贬谪岭海，在途经那矗立于万山丛中的大庾岭时，苏轼仰天长吟“浩然天地间，唯我独也正”(《过大庾岭》)，年近花甲垂老投荒的诗人，并没有因为再次被贬而忏悔，而是坚信自己是正确的，并有这种浩然正气充塞天地的“唯我独正”之感，这是一种胸怀宇宙、吞吐天地的强大精神力量，正是这种力量，使得远谪岭海的诗人，在自身生存都难以保障的情况下，仍然心系天下苍生，不忘尽己所能造福当地民众。这才是真正的临大节而不可夺的“任圣”人格。这种人格精神在其主要作于岭海时期的和陶诗中亦可见出。典型如《和陶杂诗》其十，诗云：

申韩本自圣，陋古不复稽。巨君纵独欲，借经作岩崖。
遂令青衿子，珠璧人人怀。凿齿井蛙耳，信谓天可弥。
大道久分裂，破碎日愈离。我如终不言，谁悟角与羁。
吾琴岂得已，昭氏有成亏。

此诗作于绍圣四年（1097）十一月，此时苏轼贬居海南儋州。诗歌借申不害、韩非与王莽之典以讥讽王安石，表达自己传经传道维系道统之决心。此诗虽没有一句言及王安石，但又几乎句句批王安石，纪昀评《苏文忠公诗集》卷四三评此诗云"此刺荆公也"，可谓一语中的。"大道久分裂，破碎日愈离"是苏轼对道统分裂破碎的大声疾呼，"我如终不言，谁悟角与羁"是苏轼以圣自任、唯己是任的含蓄表白，也是"唯我独也正"的最好说明。此时的苏轼，已经62岁高龄，且远贬天涯，体弱多病，自身难保，但其身任天下之心仍然一如既往，这就是"圣之任者"的高尚人格。又如《和陶赠羊长史》诗：

我非皇甫谧，门人如挚虞。不持两鸱酒，肯借一车书。
欲令海外士，观经似鸿都。结发事文史，俯仰六十余。
老马不耐放，长鸣思服舆。故知根尘在，未免病药俱。
念君千里足，历块犹踟蹰。好学真伯业，比肩可相如。
此书久已熟，救我今荒芜。顾惭桑榆迫，岂厌诗酒娱。
奏赋病未能，草玄老更疏。犹当距杨墨，稍欲惩荆舒。

此诗作于绍圣四年十二月，已经贬居海南儋州近半年的苏轼，有感于海南的偏僻未开化，于是自觉地承担起传播文明教化黎胞的责任。因而，曾先后两次向友人郑嘉会靖老借书，其借书的目的并不是为了自己，因为这些书他早已烂熟于心，正如诗中所言"此书久已熟，救我今荒芜"。这显然不是因为自己无书可读，而是要救荒芜之海南，"欲令海外士，观经似鸿都"，想让海南士人能够得观经书，学习中原文化，这才是其借书的主要目的。苏轼在另一首诗中曾说道："莫嫌琼雷

隔云海，圣恩尚许遥相望。平生学道真实意，岂与穷达俱存亡。天其以我为箕子，要使此意留要荒。他年谁作舆地志，海南万里真吾乡。"(《吾谪海南，子由雷州，被命即行，了不相知，至梧乃闻其尚在藤也，旦夕当追及，作此诗示之》) 他把海南当作自己的故乡，把贬谪海南的自己比作以中华礼乐文明开化朝鲜的西周箕子，可见，他确实是自觉地承担起传播文明化育黎胞之任的。另外，如《和陶拟古》其七痛斥了对海南人民横征暴敛的朝廷官吏;《和陶劝农》诗劝勉海南人民要勤于耕种，改变"坐男使女"不良风俗；除此之外，还曾教黎民掘井取水，劝止黎民杀牛祭神，等等。当元符三年苏轼渡海北归时，他曾自豪地宣称："空余鲁叟乘桴意，初识轩辕奏乐声。"(《六月二十日夜渡海》) 经过自己三年的努力，蒙昧未开的海南已经能够听到礼乐之声了；他把自己比作"道不行，乘桴游于海"的孔子，以自己的生命实践实现了孔子未竟之理想。苏轼惠泽海南，至今留有余芳的事实，有力地证明了苏轼是无愧于"圣之任者"的称号的。

苏轼贬居海南，不只是心系黎民同胞，而且也同时心系天下苍生。他报效国家之志仍未泯灭，"老马不耐放，长鸣思服舆"，他把自己比作一匹闲放的老马，还不时长鸣，常思服舆报国。并说这种报效之志，是其生命的"尘根"，即使流放千里万里，仍然心系君国。他报效国家的表现就是著书传道，"犹当距杨墨，稍欲惩荆舒"，承续被"久分裂"的正统儒道。我们在本章"道统"一节中已对此问题有详论，读者可以参看，此不赘述。另外，苏轼和陶诗中如《和陶饮酒》其三、《和陶咏贫士》以及《和陶咏二疏》、《和陶咏三良》、《和陶咏荆轲》等，皆是苏轼晚年"任圣"人格境界的有力证明。如果说渊明是"遁世不见知而不悔"的"隐圣"、"清圣"，那么苏轼则是"济世不见知而不悔"的"任圣"。

需要特别指出的是，苏轼最为后人所敬仰的是其"临大节而不可夺"的人格精神[52]，如宋高宗在《苏文忠公赠太师制》中称赞苏轼道："养其气以刚大，尊所闻而高明。博观载籍之传，几海涵而地负；远追正始之作，殆玉振而金声。知言自况于孟轲，论事肯卑于陆挚。方嘉祐全盛，尝膺特起之招；至熙宁纷更，乃陈长治之策。叹异人之间出，惊谗口之中伤。放浪岭海，而如在朝廷；斟酌古今，而若斡造化。不可夺者，峣然之节；莫之致者，自然之名。经纶不究于生前，议论常公于身

后。……”[53] 林语堂先生认为这是至今为止对东坡的最好赞词[54]，显然，高宗皇帝极力赞颂的正是苏轼的那种“不可夺”的“峣然”大节。而孝宗皇帝首先称美的也是这种“大节”，其《苏轼文集·序》云：“故赠太师谥文忠苏轼，忠言谠论，立朝大节，一时廷臣无出其右，负其豪气，志在行其所学，放浪岭海，文不少衰，力斡造化，元气淋漓，穷理尽性，贯通天人，山川风云，草木华实，千汇万状，可喜可愕，有感于中，一寓之于文，雄视百代，自作一家，浑涵光芒，至是而大成矣。”[55] 不言而喻，两代皇帝父子两人都对苏轼是极尽赞美之辞，而他们看重的肯定不是苏轼的那种海涵地负般的学识才力与金声玉振式的集大成的文艺成就，而是其“不可夺”的“峣然大节”。作为封建帝王有此认识与态度，我们无可厚非，但是作为今天的民主时代的我们，似乎并不能仅局限于此，更不能把苏轼的“临大节而不可夺”的人格精神狭隘地理解为是一种“政治人格”、“立朝大节”。故我们论证苏轼的任圣人格时，并不着重于其立朝大节，而是着重于其贬谪岭海仍然身任天下苍生的大节，这可以说是一种“谪野大节”。

孟子曾借被其称为“圣之任者”的伊尹之口，解说了其所推崇的这种“任圣”人格，《孟子·万章章句下》云：“伊尹曰：‘何事非君？何使非民？’治亦进，乱亦进。曰：‘天之生斯民也，使先知觉后知，使先觉觉后觉。予，天民之先觉者也；予将以此道觉此民也。’思天下之民匹夫匹妇有不与被尧舜之泽者，若己推而内之沟中，其自任以天下之重也。”[56] 苏轼正是这样“治亦进，乱亦进”，其所以为圣者，正在于他不惟自己先知先觉，而且他以一生的生命实践始终不渝地践行“先知觉后知，先觉觉后觉”，始终不渝地惠泽“不与被尧舜之泽”的“天下之民”，始终不渝地以长不满七尺之躯“自任以天下之重”。苏轼的伟大正在于此！其伟大的人格形象不惟将永远闪耀于神州大地，且必将大放异彩于世界民族之林。

第三节 心灵的诗意栖居——精神家园的建构

西哲海德格尔似乎是最早明确提及人当“诗意栖居”于世间的哲学家，他在《诗人何为》一文中说过，“人诗意地栖居在这片大地上”，“作诗才首先让一种栖居

成为栖居”。[57] 通过对前期生命实践的深刻反思，通过对人生本质的深入体悟，陶渊明与苏轼可以说都彻悟了人生，并都树立起“圣者”人格，达至了各自时代所能具有的最高的生命境界，并各自构建了一个具有独特生命内涵、表现了各自精神价值与人生理想的精神家园，他们的心灵都最终诗意地栖居在他们构建的精神家园中。本节就来探讨比较他们各自的生命境界以及他们心灵诗意栖居的精神家园。

一、生命境界：乐天境界与同天境界

生命境界不同于艺术境界，艺术境界之境界，即是意境，它是艺术家为我们塑造的一个情景交融的艺术之境；而生命境界之境界是指人对宇宙人生的认识觉解所达到的程度。不同的人对于宇宙人生具有不同的认识，因此人对于宇宙人生认识觉解的程度也就不同，相应地宇宙人生对于不同之人就有不同之意义，这就构成人所有的某种境界。这就是我们所说的个体生命的境界。哲学家把我们人所具有的生命境界分为层次不同的四种境界：即自然境界、功利境界、道德境界与天地境界。自然境界中的人，是顺才顺习的；功利境界中的人，是为一己私利的；道德境界中的人，是“行义”的；天地境界中的人，是“事天”的，此种境界中的人，不但尽性知天，而且“与天地参”、“参天地之化育”，此种境界惟圣人能达至。[58] 我们上节曾论证了陶渊明与苏轼皆具“圣者”人格，陶渊明是“遁世不见知而不悔的圣者”，是“圣之清者”，是“隐圣”；苏轼是“济世不见知而不悔的圣者”，是“圣之任者”，是“任圣”。同为“圣者”，他们的生命境界有何同异呢？[59]

1. 就其同者而言，他们的生命境界都已经达至尽性知天、委运任化的天地境界

天地境界中的人，其行为是“事天”的。因为他已经参透生死，超越“义利”之域而臻于一种无功利的审美人生之境。所以，他的一切行为都是“天行”，也就是我们常说的尽性知天而委运任化。

陶渊明天性中就有一种任性葆真的品质，故其迟迟不愿出仕，30 岁以前的两次因家贫的无奈出仕，也是甫出即归；35 岁时出为桓玄属官，40 岁时做刘裕参军，可以说是陶渊明入世之心最为强烈的两个时段，然而数年的官场经历使他终于断

绝人世出仕之念而断然去职归家，终隐不悔。当然，陶渊明绝不是天生觉悟者，其彻悟也是有一个过程的。陶渊明的《形影神》三诗中的形、影、神之辨，其实正形象地反映了陶渊明对人生的彻底觉解的过程。清人马墣认为“渊明一生之心寓于《形影神》三诗之内”(《陶诗本义》卷二)，确是极有见地之言。此组诗是诗人针对当时莲社领袖释慧远的《形尽神不灭论》、《万佛影铭》等文而发的。形神关系是当时玄学论辩的一个热门话题，而诗人在形神之外创造性地加上“影”的元素，扩展了思辨的内容，使关于人生问题的论述更加深入，也表明诗人具有哲学思辨的智慧。在这组诗中，诗人采用寓言体的方式，假设了形、影、神三者互相对话论辩，来表达自己对人生的觉解。其第一首为《形赠影》，写形对影言论，形因为有感于自己不能如天地山川一样万古长存，于是告诫影“得酒莫苟辞”，实是表达了要及时行乐之思想。第二首为《影答形》，影有感于“身没名亦尽”，酒虽能暂时消忧，但不能为自己留下好名声，于是劝形要“立善遗爱”，有益于后。“影”的思想实际代表了儒家要“立德、立名、立功”的三不朽思想。“形”与“影”，实际代表了社会普遍存在的两种对立的人生观。最关键的是第三首《神释》，其诗云：

大钧无私力，万物自森着。人为三才中，岂不以我故？
与君虽异物，生而相依附。结托善恶同，安得不相语？
三皇大圣人，今复在何处？彭祖爱永年，欲留不得住。
老少同一死，贤愚无复数。日醉或能忘，将非促龄具？
立善常所欣，谁当为汝誉？甚念伤吾生，正宜委运去。
纵浪大化中，不喜亦不惧。应尽便须尽，无复独多虑。

“神”是代表那个觉解的“我”，“释”其实是已经觉解而彻悟的“我”的对人生的认识，也就是“我”之人生观。诗歌一开篇就表明了“我”之觉悟：大钧无私，大化流行，天不兼覆，地不周载，万物自然生长，繁盛而富有生机，这正是参透物理觉解宇宙；天上地下，人居其中，人之为人得与天地并立，“与天地参”，正因为有“我”之故，此即是“天生万物，唯人最灵”，即是自我意识，这个觉知自己得以

"与天地参"的"我"，正是摒去形与影"假我"之"真我"。接着这个觉悟的"真我"教诲"假我"之"形"与"影"：古代立善的"三皇大圣"，现今已不复存在；得享长年的彭祖，也已灰飞烟灭；芸芸众生，无论老少贵贱，都难免一死；你形之求醉享乐今生，只会加速你的老化；你影求立善，固常所欣然，但又有谁将来赞誉你呢？这显示了"真我"实已超越道德功利、参透生死大关。觉悟动念伤生，于是委运而去，纵浪大化，不喜不惧，应尽便尽，无思无虑。《形影神》三诗，不但体现了渊明的人生的觉解过程，而且也是他最终达至知命知天、委运任化、天地人生境界的最有力证明。

觉悟了的陶渊明，也就真正进入了"聊乘化以归尽，乐夫天命复奚疑"的生命之境：于是他种豆南山，采菊东篱；舒啸东皋，赋诗清流；于春和景明之时，"袭我春服，薄言东郊"，尽情享受那"山涤馀霭，宇暧微霄。有风自南，翼彼新苗"的澄明与生机；于夏木繁荫之时，"静寄东轩"，"流目视园"，尽情享受那"晔晔紫葵"、"扶疏夏木"、"中夏清阴"；于秋高气爽之时，衔觞访友，登高赋诗，尽情享受那"芳菊耀林"、"青松列岩"之秋菊青松；于冬寒凛冽之时，"寝迹衡门"，"自斟佳酿"，品那"夹门而植"梅花，观那"翳翳经日"的瑞雪。顺天应时，委运任化，"不愿富贵"，"不期帝乡"，纯乎一个事天乐天的天民。梁启超先生曾精辟地指出："'勤靡余劳，心有常闲。乐天委分，以至百年。'乃是渊明人格的总赞。"[60]"乐天委分"正是陶渊明的生命境界最好概括。

苏轼的生命境界的提升，在他贬谪岭海后的诗文中得到极为清晰的表现。我们从其诗文中似乎可理出一个清晰的脉络：

绍圣元年（1094），年近花甲的苏轼被贬为宁远军节度副使惠州安置，是年秋，苏轼先携子过与妻朝云赴惠州，途径大庾岭，诗人吟道：

> 一念失垢污，身心洞清净。浩然天地间，惟我独也正。
> 今日岭上行，身世永相忘，仙人拊我顶，结发授长生。
> （《过大庾岭》，《苏轼诗集》38/7/2056）

身处五岭万山丛中，沐浴岭南千古淳风，一股顶天立地的浩然正气油然而生，浩浩天宇，茫茫尘寰，唯我独正！既往的一切包括自己的身世，都是“垢污”。诗人仿佛骤然受到灵风圣水洗礼的圣徒，顿感身心清净，从此步入新的人生境界。过了大庾岭，南国的万里海天，给苏轼展现了一个全新的世界，而苏轼的思想境界也逐渐进入了一个无思无待、透彻了悟的天地境界。绍圣三年四月，贬谪惠州的苏轼买地卜筑新居，四年二月新居成，命其书斋曰“思无邪斋”，并作铭文曰：

大患缘有身，无身则无病。廓然自圆明，镜镜非我镜。
如以水洗水，二水同一净。浩然天地间，惟我独也正。
（《苏轼文集》19/2/575）

真是无独有偶，三年后的苏轼，又一次在他的诗文中写道：“浩然天地间，惟我独也正！”这不惟见出苏轼顶天立地的人格精神，也表明此时的苏轼的人生境界确实已经达到了一种新的高度。天地本自澄明，“世间本无事，庸人自扰之”，真人本应无忧无病，人的肉体身躯和尘世的各种欲望一样，皆由人心生病而起，只有思无所思，摄心正念，顺天任化，才能回归“真我”，“与天地参”，直至“与天地一”。此铭文的序中于此解释很透彻：“夫有思皆邪也，无思则土木也，吾何自得道，其惟有思而无所思乎？于是幅巾危坐，终日不言，明目直视，而无所见，摄心正念，而无所觉。于是得道，乃名其斋曰思无邪。”（《苏轼文集》19/2/575）可见，苏轼所讲的“无思”并不是要人作无思无念的土偶木梗，而是要超脱现象界的执着而对生活采取一种审美超越的人生态度，正如冷成金先生所云：

人既然活着，就必然要有所思虑，但只要产生思虑，就会陷入价值困惑之中；如果不去思虑，就会不成其为人。怎样解决这一矛盾？苏轼提出了“无思之思”的命题。前一个“思”是指人对现实经验世界的理性思考，后一个“思”则是指人的感性知觉。“无思之思”就是要人不要执著于现象界的穷通贵贱、生死得失，抛却功利价值观念，敞开心灵，只对

生活作感性观照。所谓“端正庄栗，如临君师，未尝一念放逸”，是说仍要对生活采取严肃的态度，不要因为对生活采取了审美的态度就放诞胡为。[61]

诚然，苏轼的这种无思之思，是建立在“摄心正念”的基础之上的，也即是建立在“惟我独也正”的人格基础之上的，这就是苏轼之所以超越他人之处。

无思则无待，无待才能身心清净，游心太玄，洞彻天地，至于澄明的大澈大悟之境。苏轼的《记游松风亭》一文，就形象地记叙了苏轼这种彻悟的过程：

吾尝寓居惠州嘉祐寺，纵步松风亭下。足力疲乏，思欲就林止息。望亭宇尚在木末，意谓是如何得到？良久，忽曰：“此间有甚么歇不得处？”由是如挂钩之鱼，忽得解脱。若人悟此，虽兵阵相接，鼓声如雷霆，进则死敌，退则死法，当甚么时也不妨熟歇。

（《苏轼文集》71/6/2271）

欲游憩之松风亭尚在远山木末之处，而此时的诗人已是身疲力乏，欲歇而不得，如何是好？思之良久，突然醒悟：“此间有甚么歇不得处？”此即是身为心系，只要心无所牵，则必然是处可憩，悟得此层，自然“如挂钩之鱼，忽得解脱”。苏轼有诗云“此心安处是吾乡”，亦是同样的境界。

绍圣四年七月，苏轼贬谪海南儋州，刚到海南的苏轼环视大海，再次觉悟，其《试笔自书》一文记此曰：

吾（苏轼）始至海南，环视天水无际，凄然伤之曰：“何时得出此岛耶？”已而思之，天地在积水中，九州在大瀛海中，中国在少海中，有生孰不在岛者？覆盆水于地，芥浮于水，蚁附于芥，茫然不知所济。少焉水涸，蚁即径去，见其类，出涕曰：“几不复与子相见。”岂知俯仰间有方轨八达之路乎？念此可为一笑。戊寅九月十二日，与客饮薄酒小醉，信

笔书此纸。

（《苏轼文集》佚 5/6/2549）

人之在天地之间，就如同附于草芥、浮于盆水之上的蚂蚁一样，只要走出心障，必然是处可居，是处可游，俯仰之间即有方轨八达之路。正如其《桄榔庵铭》中所云："无作无止，无欠无余。生谓之宅，死谓之墟。"（《苏轼文集》19/2/570）诗人至此，已经真真切切地进入到了一种参透天地物理的人生至境了。

苏轼的这种生命境界，在其和陶诗中亦屡有表现，如其《和陶移居二首》其二云："葺为无邪斋，思我无所思"，《和陶杂诗》其九云："思我无所思，安能观诸缘"，这是无思无待思想之表现；又如《和陶杂诗》其一云："一笑问儿子，与汝定何亲"，这是对人生命本质的寻思与追问，惊天一问，正是直达本真彻悟天地人生的思想境界；又如《和陶咏三良》："杀身固有道，大节要不亏。君为社稷死，我则同其归。顾命有治乱，臣子得从违。"正是苏子"惟我独正"的天地之思，有此等思想，才能臻"与天地参"之境。冯友兰先生在解说天地境界中人的特征时说："他已知天，所以他知人不但是社会的全的一部分，而并且是宇宙的全的一部分。不但对于社会，人应有贡献；即对于宇宙，人亦应有贡献。人不但应在社会中，堂堂地做一个人；亦应于宇宙间，堂堂地做一个人。"[62] 苏轼就是这样一个浩然立于宇宙之间的大写的"人"。

2. 就其异者而言，陶渊明为乐天境界，苏轼为同天境界

同臻天地人生境界，陶渊明与苏轼的生命境界还是有所不同的。冯友兰先生认为，天地境界又可分为四个阶段，即知天、事天、乐天、同天。知天是参透天地人生之理，穷神知化；事天即事天赞化；乐天是因知天事天而得天乐，即曾点之乐、孔颜乐处；同天即自同于大全，"万物皆备于我"。[63] 我们认为，陶渊明属于天地境界中的乐天境界，而苏轼则达至同天境界。

归隐田园之后的陶渊明，可谓是安心做一个天民，故其所得之乐完全是一种天乐。其著名的自传《五柳先生传》即是其归隐之后纯乎天民生活的一个真实写照，其文曰：

先生不知何许人也，亦不详其姓字。宅边有五柳树，因以为号焉。闲靖少言，不慕荣利。好读书，不求甚解，每有会意，便欣然忘食。性嗜酒，家贫不能常得。亲旧知其如此，或置酒而招之。造饮辄尽，期在必醉。既醉而退，曾不吝情去留。环堵萧然，不蔽风日；短褐穿结，箪瓢屡空；晏如也。常著文章自娱，颇示己志。忘怀得失，以此自终。赞曰：黔娄有言："不戚戚于贫贱，不汲汲于富贵。"其言兹若人之俦乎？酬觞赋诗，以乐其志。无怀氏之民欤？葛天氏之民欤？

（《陶渊明集》卷六）

这个不知来自何方也不知其姓氏的五柳先生，显然是渊明自己。他已经完全进入到一种忘怀得失、委运任化之境，超越现实自我的拘执，乃至自我之身世皆已忘却；然而，他又常处一种"无乐自欣豫"的自适状态中：读书不求甚解，偶有体会，则感无比快乐，以致乐而忘食；虽嗜酒，家贫不能常得而不强求，每赴亲旧之招，则尽性而归；平时居家，常常作诗文自娱，纯以达志为乐而不是苦心宿构以求立言不朽；总之，"酬觞赋诗"，以乐其性爱丘山任化葆真之"志"。所谓"无怀氏之民"、"葛天氏之民"，正是渊明所无比歆慕的"羲皇上人"，即上古之天民。短短的170余字，一个乐天知命天民形象跃然纸上。细品全文，你会发现字里行间无不洋溢着一种安然自适之"乐"，特别是结尾两句，渊明的自满自得之心情溢于言表。这即是天乐，这种境界也即是乐天的生命境界。

陶渊明的这种天乐，屡屡表现于其诗歌中。如陶诗《时运》描述其隐居之山村田园给人的愉悦之境："山涤馀霭，宇暧微霄。有风自南，翼彼新苗。"心里本来就清澈澄明，随着天宇中那一缕缕轻烟薄雾的渐渐消失，诗人也仿佛身随雾化，神游天宇了，这是直观感相的描写。表里俱澄澈悠然忘我之诗人，因一阵不期而至沁人心脾的清风，而灵明回归，但这点灵明并没有完全回归自我，而是被那因风而舞的田野新苗所吸引，所陶醉，于是自我再一次的消失，由静而动，心随物化，神与物游，不知何者为我，何者为物。在这玉界琼田般的世界里，人与物生命相感，自然的节律与生命的灵动交融，主体与客体生命共感，这是活跃生命的传达。

而于此等生命互感大化流行的生命之境中，作者与读者都会仿佛醍醐灌顶，心智洞开，大澈大悟，这即是最高灵境的启示。这样的诗歌境界，给我们的是一种无与伦比的身心之适，这种乐是来自于天人合一的生命融合之境，是确确实实亲切可感的，是名副其实的大乐。又如《和郭主簿二首》其一中云："蔼蔼堂前林，中夏贮清阴。凯风因时来，回飙开我襟。"堂林蔼蔼，清阴时贮，凯风习习，回飙开襟，真是此乐何极！

陶渊明的这种"天乐"，往往是通过对其日常生活及其纯自然的生活环境的简单地摹写中，不经意地体现出来的。如《饮酒》其五诗："采菊东篱下，悠然见南山。山气日夕佳，飞鸟相与还。此中有真意，欲辨已忘言。"这是对其一次极为普通平常的生活经历纯自然的记录：采菊东篱，悠然见山，山岚缕缕，飞鸟往还。在这直观感相的摹写之中，有活跃生命的传达，从而得到最高灵境的启示。完美和谐的诗境，温馨充实而又大化流行，和谐静穆而又鸢飞鱼跃，冲然而澹而又翛然而远，这样的生命境界，给人的是一种无法言喻的愉悦之美。这种美感，也许就是所谓的悦神悦志的最高快乐。这样的快乐，我们在渊明诗中，随处可见，如，"翩翩飞鸟，息我庭柯。敛翮闲止，好声相和"(《停云》)、"斯晨斯夕，言息其庐。花药分列，林竹翳如。清琴横床，浊酒半壶"(《时运》)、"暧暧远人村，依依墟里烟。狗吠深巷中，鸡鸣桑树颠"(《归园田居》其一)、"山涧清且浅，可以濯吾足。漉我新熟酒，只鸡招近局。日入室中暗，荆薪代明烛"(《归园田居》其五)、"清歌散新声，绿酒开芳颜"(《与诸人共游周家墓柏下》)、"平畴交远风，良苗亦怀新"(《癸卯岁始春怀古田舍》其二)、"云鹤有奇翼，八表须臾还"(《连雨独饮》)、"过门更相呼，有酒斟酌之。农务各自归，闲暇辄相思"(《移居二首》其二)、"日暮天无云，春风扇微和"(《拟古》其七)、"众鸟欣有托，吾亦爱吾庐"(《读山海经》其一)、"登东皋以舒啸，临清流而赋诗"(《归去来兮辞》)等等。

庄子云："与天和者谓之天乐"(《庄子·天下篇》)，陶渊明就是这样一位知天事天、身心天行的乐天者。

乐天境界还不是最高境界，其实也还不是真正的天地境界，达至乐天境界的人也还不是具有最高境界的人；只有达至同天境界的人，才是天地境界中人的最高

造诣；人惟得到此境界，方是真得到天地境界，知天事天乐天等，不过是得到此等境界的一种预备。[64] 因为境界的高低决定于觉悟的高低，最高的境界无疑就需要最高的觉悟，而要达至最高的觉悟，则非有天赋之英才与海涵地负之学识者不能至；具体而言，即要能贯通儒、道、佛诸家而超越之，才能达此境界。显然，渊明还达不到这样的境界，古今诗人中如果有人能臻此境界的话，则此人非苏轼莫属。

翻过五岭的苏轼，仿佛真得到圣水的洗礼，从此如醍醐灌顶，渐臻彻底觉悟的天地之境。我们先看贬居岭海之后的苏轼的生命状态：贬居惠州的苏轼，已经完全不同于贬谪黄州时的那个谨言慎行、常常整日闭门思过"幽独"之君，而变成了一个聊乐所然、适物自闲的"逍遥散人"。其《和陶归园田居》组诗就真实地描述了苏轼这种臻于同天境界的生活情状，先看组诗序言：

> 三月四日，游白水山佛迹岩，沐浴於汤泉，晞发于悬瀑之下，浩歌而归，肩舆却行，以与客言，不觉至水北荔枝浦上。晚日葱茏，竹阴萧然，时荔子累累如芡实矣。有父老年八十五，指以告余曰：及是可食，公能携酒来游乎？意忻然许之。归卧既觉，闻儿子过诵渊明《归园田居》诗六首，乃悉次其韵。始余在广陵和渊明《饮酒二十首》，今复为此，要当尽和其诗乃已耳。今书以寄妙总大士参寥子。

长达 170 余字的序文，本身就是一篇优美的写景抒情散文，其情其景，与儒家所向往的"浴乎沂，风乎舞雩，咏而归"(《论语·先进》)的理想之境何其相似！看到如此清新优美、充满诗情画意的胜境，看到如此逍遥适意的诗人，乍见之下，谁也想不到这是一位年已花甲而身处"说着也怕"的蛮荒之地的罪臣。再看其诗曰：

苏轼 和陶归园田居 其一

环州多白水，际海皆苍山。以彼无尽景，寓我有限年。

东家著孔丘，西家著颜渊。市为不二价，农为不争田。

周公与管蔡，恨不茅三间。我饱一饭足，薇蕨补食前。

门生馈薪米，救我厨无烟。斗酒与只鸡，酣歌饯华颠。

禽鱼岂知道，我适物自闲。悠悠未必尔，聊乐我所然。

这个白水苍山是处见圣人使得周公等大圣人也恨不定居其中的地方，正是我们的诗人谪居的所谓瘴雨蛮烟之地——惠州，再看诗人的生活：菜是薇蕨，米是赠米，常常靠人的救济才能厨起炊烟。显然，衣食不保的瘴雨蛮烟之地变成了圣人乐处之境，靠的正是那臻于圣境的天地之心，诗人一语道破"悠悠未必尔，聊乐我所然"，悠悠圣境未必是真，是"我"之"适物自闲"的心态使然。其绍圣三年所作的《和陶桃花源诗》说得更明白："凡圣无异居，清浊共此世。心闲偶自见，念起忽已逝。欲知真一处，要使六用废。桃源信不远，藜杖可小憩。"至于圣者，天南地北，是处可居，处处皆是藜杖可憩的世外桃源。这种心态就是等齐万物、忘却悲苦、等漠北与江南、齐生死与苦乐的圣者境界，这非臻同天境界者不能至也。具有此等境界，故诗人能"万物皆备于我"，"物物而不物于物"，于是诗人仿佛"穷猿既投林，疲马初解鞅"，只觉"心空饱新得，境熟梦余想。江鸥渐驯集，蜒叟已还往。南池绿钱生，北岭紫笋长"(《和陶归园田居》其二)；只觉"新浴觉身轻，新沐感发稀。风乎悬瀑下，却行咏而归。仰观江摇山，俯见月在衣"(《和陶归园田居》其三)，在已臻天地境界的诗人眼里，已是"月印万川"，"天地皆春"了。

苏轼贬居惠州有一首小诗，或许最能精炼地表现他当时的生命境界："白头萧散满霜风，小阁藤床寄病容。报道先生春睡美，道人轻打五更钟。"[65] 诗集题下有旧注云："此诗执政闻而怒之，再贬儋耳"，可见此诗的分量。此诗作于绍圣三年春，一年之后苏轼即被再贬海南儋州。诗歌语意甚明，无需多加赘言，需要特别注意的是诗中所体现出来的那种超越生死、祸福无往而不适的生命境界。这种境界，待诗人跨过大海，谪居儋州之后，得到进一步的加强与提升。

绍圣四年六月，诗人渡海，七月到达贬居之地儋州，居此天涯海角之地整整三年，且看其与友人书信中描述初到海南时的情形：

此间食无肉，病无药，居无室，出无友，冬无炭，夏无寒泉，然亦未易悉数，大率皆无尔。惟有一幸，无甚瘴也。近与儿子结茅数椽居之，仅庇风雨，然劳费已不赀矣。赖十数学生助工作，躬泥水之役，愧之不可言也。尚有此身，付与造物，听其运转，流行坎止，无不可者。

（《与程秀才三首》其一，《苏轼文集》55/4/1627）

于此"六无"之地，结茅屋而居之，诗人却能"身付与造物，听其运转，流行坎止，无不可者"，这是何等的境界！这种境界决不只是说与人听的自吹自擂之语，而是诗人谪居海南后的生活与心境的真实写照，这在其贬谪海南之后的诗歌中亦得到印证，如《和陶怨诗楚调示庞主簿邓治中》中云："如今破茅屋，一夕或三迁。风雨睡不知，黄叶满枕前"，这是其住处之描写。"独立万物表，长生乃余事"（《和陶杂诗》其六），"淇上白玉延，能复过此不。一饱忘故山，不思马少游"（《和陶酬刘柴桑》），这是其食芋饮粥的饮食之描写。苏轼在海南还发明了三种日常养生之法，即其《谪居三适三首》中所记的"旦起理发"、"午窗坐睡"、"夜卧濯足"。特别是其《午窗坐睡》一诗，极见其生命境界，其诗云：

蒲团盘两膝，竹几阁双肘。此间道路熟，径到无何有。
身心两不见，息息安且久。睡蛇本亦无，何用钩与手。
神凝疑夜禅，体适剧卯酒。我生有定数，禄尽空余寿。
枯杨下飞花，膏泽回衰朽。谓我此为觉，物至了不受。
谓我今方梦，此心初不垢。非梦亦非觉，请问希夷叟。

（《苏轼诗集》41/7/2285）

经过数年的天风海雨的熏陶，经过数十年对天地人生的思索，此时的诗人已经真正觉悟，进入到一种澄澈空明、尘埃不侵之境：他已经心路通畅，无思无待，身心俱忘；已经物至不受，此心不垢。进入此境界的诗人已经有了悦神悦志的极度体验："枯杨下飞花，膏泽回衰朽"，枯树已能生花，朽木重现生机。这种体验苏轼

在谪居海南的另一首诗歌中亦有表现，其《独觉》诗云：

瘴雾三年恬不怪，反畏北风生体疥。
朝来缩颈似寒鸦，焰火生薪聊一快。
红波翻屋春风起，先生默坐春风里。
浮空眼缬散云霞，无数心花发桃李。
悠然独觉午窗明，欲觉犹闻醉鼾声。
回首向来萧瑟处，也无风雨也无晴。

（《苏轼诗集》41/7/2284）

红波翻屋，春风和煦，云霞散灭，心发桃李，这就是苏轼早年所向往的“空山无人，水流花开”[66]的生命境界。李泽厚先生认为，这是已破法执我执，似已悟道而其实尚未悟的禅宗第二境界[67]，以之单指禅悦境界，此言不虚；但若据此以为苏轼还没悟道，尚未处于天地境界，则显然不可；因为苏轼已经达至了尘埃不侵、澄澈空明、月印万川、与天地同春之境。所以，若以禅宗境界而论，苏轼实已经臻于“万古长空，一朝风月”的最高境界。

我们知道，苏轼实已经非仙非佛亦非儒，这在其和陶诗中已经表现得非常明显。如其《和陶神释》诗云：“莫从老君言，亦莫用佛语。仙山与佛国，终恐无是处。甚欲随陶翁，移家酒中住。”这既有对佛道两家的否定，也有对儒家的扬弃；其《和陶咏三良》更是大胆宣称：“我岂犬马哉，从君求盖帷。杀身固有道，大节要不亏。君为社稷死，我则同其归。顾命有治乱，臣子得从违。魏颗真孝爱，三良安足希。”这是对儒家“三纲”的明确批评。晚年的苏轼已经融合儒道屈禅，进入到与天地合一的同天境界，诚如冷成金先生所指出：

苏轼融汇三家，创造出新的生活方式。他吸收了儒家的执著现实的一面，扬弃了其追求功利的一面；吸收了道家的通脱旷达、追求心灵自由的一面，扬弃了懒散无为的一面；吸收了佛教的感悟人生、追求心灵超脱

的一面，扬弃了否定人生的一面。从而，苏轼做到了对儒家的现实功利、道家的化入自然、佛教的彼岸解脱均无所待，否弃了生活的终极目的，使生活中的事件不是有序的排列和积累，而是直指心理本体的现象。[68]

苏轼吸收三家之长而扬弃各家之短，创造了一种融汇三家自成一体的生命境界，这种境界可用他自己的诗歌加以总结，那就是"山是心兮海为腹，阳为神兮阴为精"(《赠陈守道》，《苏轼诗集》40/7/2210)，这是身与物化，身同天地；那就是"浩然天地间，惟我独也正"(《过大庾岭》)，这是精神正气充塞天地，是心同天地。天人合一而又惟我独正，这看似矛盾而其实正常，这正是苏轼的伟大人格与生命境界的卓越之处，原因在于：

首先，人之为物的本质决定了其最高的生命境界即是天人合一的同天境界。天地一物，人虽然为万物之灵，但其本质亦是一物。明代哲学家方以智对此有一段非常精辟的论述，他说：

盈天地间皆物也。人受其中以生，生寓于身，身寓于世。所见所用，无非事也，事一物也。圣人制器利用以安其生，因表里以治心。器固物也，心一物也。深而言性命，性命一物也。通观天地，天地一物也。[69]

人生天地间，故人常常观于物，留意于物，寓意于物，苏轼的《超然台记》、《宝绘堂记》等文对于人生的这种状态有详细的论述。生活在此种状态中的人，显然就是那些处于自然境界、功利境界、道德境界中的人。而先知先觉者，亦必然从人役与物的人的异化状态中，发现人之自我意识的逐渐被遮蔽人的本质的逐渐被异化，于是为了为人去魅，去除一切外在的遮蔽而复归人之本性，则必然会把与天地合一的境界作为人的最高境界与追求。

其次，人之为人的本质又决定了人不可超然世外，人必须证明自我。人是人类文明的成果，道德理性是人之为人之根本，无此则人与草木禽兽无异。这是不言而喻的。正如马克思所说：

人不仅仅是自然存在物，而且是人的自然存在物，就是说，是自为地存在着的存在物，因而是类存在物。他必须既在自己的存在中也在自己的知识中确证并表现自身。[70]

这里所说的人在自己的存在中确证并表现自身，显然不是那种所谓的放纵自己，穷奢极欲式的所谓证明自己，而是要证明其作为人类文明成果的人的主体性，而不是证明其作为动物而存在的非人性。能有此认识并能躬身实践之，亦非有天才卓识者不可。

第三，苏轼正是这样一个旷古绝今不世出的天才，故其能觉悟至天地境界并以其生命实践证明了他无愧于此种境界。我们都知道苏轼有人生空漠之感，其实这种空漠感正是苏轼伟大之处，它来源于苏轼的先知先觉，因为晚年的苏轼已经洞彻天地万物之理，找到了那个“独立万物表”的“真我”，有“浩然天地间，惟我独也正”的觉解，这种感觉愈强烈则愈觉孤独，因为他已经天地间无偶了。苏轼曾自云:“我求至乐，千载无偶。”(《颜乐亭诗》，《苏轼诗集》15/3/776）早年的苏轼就有“千载无偶”之叹，晚年贬谪岭海，其孤独感更甚。身心皆独，则愈觉空漠。“大哉天地间，此生得浮游”(《雪后至临平与柳子玉同至僧舍见陈尉烈》，《苏轼诗集》11/2/528)，“下观生物息，相吹等蚊蚋”(《迁居》，《苏轼诗集》40/7/2194)。苏轼就像一个先知独自遨游于广袤无垠之太空，他人他物芸芸众生皆是凡俗之物，不可与之为偶。必须指出的是苏轼的这种空漠感，不同于佛家的那种四大皆空的色空观，佛家的空观与其说是超现实的，不如说是漠视现实人生的，是对自我的遮蔽，而苏轼的空漠感是洞彻世事物理而又不离现实人生，既达超功利的审美人生境界而又始终不忘人世为善，完全具有道德理性之自觉，是集儒道屈禅四者于一体的大知觉。

高尔基曾这样评价叶赛宁:“与其说是一个人，倒不如说是自然界特意为了诗歌，为了表达无尽的‘田野的悲哀’、对一切生物的爱和恻隐之心而创造出来的一个器官。”我以为这样的评价亦可用在苏轼身上。苏轼就是这样一个“天生尤物”，苏轼的天才，连他的政敌王安石和李定都不得不赞叹和钦服。据《宋朝事实类苑》

卷第三十九“王苏更相称誉”条记载:“元丰中，王文公在金陵，东坡自黄北迁，日与公游，尽论古昔文字，闲则俱味禅悦。公叹息谓人曰:‘不知更几百年，方有如此人物。’”[71] 李定是“乌台诗案”的始作俑者，然而，他也不得不为苏轼的天才所折服。据宋人笔记载:“李定资深鞫子瞻狱，虽同列不敢辄启问。一日，资深于崇政殿门忽谓众人曰:‘苏轼奇才也!’众莫敢对。已而曰:‘虽三十年所作文字诗句，引证经传，随问即答，无一字差舛，诚天下之奇才也!’叹息不已。”[72] 数千年中华文明孕育出了苏轼这样一位伟大的天才，他不但具有天赋英才，而且具有圣者人格和与天地合一的生命境界，实为中华民族之幸，亦为全世界人民之幸。

二、精神家园：世外桃源与万古仇池

曾子云:“知止而后有定，定而后能静，静而后能安!”(《大学》)人生天地间，需要一个安顿身心、止泊心灵之所，也就是需要一个所谓的精神家园。建立了圣者人格，达至了乐天境界与同天境界的陶渊明与苏轼，显然已经找到了他们的精神的憩息之所。这不但从上文中所述的他们的生命实践中得到证明，而且他们在自己的诗文中亦有明确的宣称。如陶诗云:“托身已得所，千载不相违”(《饮酒》其四)、“啸傲东轩下，聊复得此生”(《饮酒》其七)、“俯仰终宇宙，不乐复如何”(《读山海经》其一)等等。陶渊明的得所、得生、得乐，即表明他找到了那个足以令他乐托身心的精神家园。再看苏轼，“吾生本无待，俯仰了此世”(《移居》)，“葺为无邪斋，思我无所思”(《和陶移居》其二)，“梦时我方寂，偃然无所思”(《和陶形赠影》)，“既无负载劳，又无寇攘惧。仲尼晚乃觉，天下何思虑”(《和陶神释》)等等，已经无思无待，甚至梦中都无所思求，表明其身心已经得到了真正的彻底的安顿。

那么，安顿他们身心的精神家园各是什么呢？就陶渊明而言，其精神家园正是他归隐之所、安居之地、矢志不迁的故乡田园。这是陶渊明现实生命的安顿之处，也是其葆真固穷精神的实现之所。他把自己后半生的全部身心都寄托在那方宅故庐、园田草屋之间，寄托在那“亲戚共一处，子孙还相保”天伦之乐之中。叶嘉莹先生认为:

> 渊明最可贵的修养，乃在于他有着一种“知止”的智慧与德操，在精神上，他掌握了“任真”的自得；在生活上，他掌握了“固穷”的持守，因此他终于脱出了人生的种种困惑与矛盾，而在精神与生活两方面都找到了足可以托身不移的止泊之所。[73]

所说诚然不虚，然而，这个所谓的“托身不移的止泊之所”显然主要还是陶渊明栖身其间的故乡家园。也就是说，陶渊明是把现实之家与精神之家合二为一，现实的家园也就是其精神的家园，身之所托之处正是其心之所止泊之处。

苏轼则显异于是。首先，苏轼的人生遭遇，决定了他不可能如陶渊明一样，身心止泊于故园乡关。也正是在转徙漂泊居无定所的生命遭际之中，苏轼淡化了故园观念，形成了随遇而安、处处是家的心理。故他贬谪黄州时，则言“便为齐安民，何必归故丘”(《子由自南都来陈三日而别》)；贬居惠州时，则言“日啖荔支三百颗，不妨长作岭南人”(《食荔支二首》其二)；贬居海南时，则言“我本海南民，寄生西蜀州”(《别海南黎民表》)。因此，苏轼的精神家园显然不能外求，只能内索，也就是说其精神家园只能是其心灵方寸之地。苏轼自云“此心安处是吾乡”[74]，“且喜天壤间，一席亦吾庐”(《和陶和刘柴桑》)，显然，苏轼的精神家园正在于“此心所安之处”。惟其如此，苏轼才常能进入到一种心地澄澈、空明心灵、自由无待之境，才能体悟到那种“空山无人，水流花开”的悦神悦志之感，这就是一种以人自己的心理作为人的精神的最终的归属以心理为本体的精神家园。

众所周知，陶渊明不但自己找到了身心止泊之所，而且还为后人创设了一个理想的精神家园，那就是“桃花源”。这个美丽的“世外桃源”已经同柏拉图的“理想国”以及康帕内拉的“太阳城”一样，成为了全人类的“乌托邦”，成为了人类永远向往的精神圣地。同样，苏轼在为我们建构了一个以心理本体为特征的精神家园的同时，还为我们塑造了一个如同陶渊明的“桃花源”一样的精神家园，那就是有“万古仇池穴”之称的“仇池”。

苏轼《和陶读山海经》其十二诗云：“东坡信畸人，涉世真散材。仇池有归路，罗浮岂徒来。”其《和陶桃花源诗》亦云：“不知我仇池，高举复几岁。”这说明，苏

轼也有一个想要皈依的理想去处——仇池。那么，这个仇池到底是个什么地方呢？苏轼《和陶桃花源》诗引中有详细的介绍：

> 世传桃源事，多过其实。考渊明所记，止言先世避秦乱来此，则渔人所见似是其子孙，非秦人不死者也。又云杀鸡作食，岂有仙而杀者乎？旧说南阳有菊水，水甘而芳，民居三十余家，饮其水皆寿，或至百二三十岁。蜀青城山老人村，有见五世孙者，道极险远，生不识盐醯，而溪中多枸杞，根如龙蛇，饮其水故寿，近岁道稍通，渐能致五味，而寿亦益衰。桃源盖此比也欤，使武陵太守得而至焉，则已化为争夺之场久矣。尝思天壤之间若此者甚众，不独桃源。余在颍州，梦至一官府，人物与俗间无异，而山川清远，有足乐者，顾视堂上，榜曰仇池。觉而念之，仇池武都氐故地，杨难当所保，余何为居之。明日以问客，客有赵令畤德麟者曰："公何为问此，此乃福地小有洞天之附庸也。杜子美盖云：'万古仇池穴，潜通小有天。'"他日工部侍郎王钦臣仲至谓余曰："吾尝奉使过仇池，有九十九泉，万山环之，可以避世，如桃源也。"

显然，这个仇池也是一个世外桃源，是一个传说中洞天福地。虽然是传说中的地方，但很可能现实中真有这么一个地方，因为苏轼的朋友王钦臣竟然还到过那里。苏轼早年在颍州时，曾梦见自己到了仇池。据其《双石》诗及引所记：

> 至扬州，获二石，其一绿色，冈峦迤逦，有穴达于背；其一玉白可鉴。渍以盆水，置几案间。忽忆在颍州日，梦人请住一官府，榜曰仇池。觉而诵杜子美诗曰："万古仇池穴，潜通小有天。"乃戏作小诗，为僚友一笑。
>
> 梦时良是觉时非，汲水埋盆故自痴。
>
> 但见玉峰横太白，便从鸟道绝峨眉。
>
> 秋风与作烟云意，晓日令涵草木姿。

一点空明是何处，老人真欲住仇池。

（《苏轼诗集》35/6/1880）

苏轼梦欲归住的这个“仇池”，既是苏轼心中的“桃花源”，也是苏轼关于个体生命存在、关于人生命运思索的一个重要表现，苏轼的“仇池”也如陶渊明的“桃花源”一样，是人类向往美好幸福生活的一个历史见证。

综上所述，陶渊明与苏轼以他们的生命实践，实现了圣者的人格精神，提升了生命境界，最终都找到了心灵止泊之所，构建了自己的精神家园，并为后人设计了一个理想的精神家园。子曰：“天下何思何虑，天下同归而殊途，一致而百虑”（《周易·系辞下》），这是圣人的先知先觉。万川归海，万化归宗，人类最终必至一个大同之境，全体人类和平共处于一个美丽家园，天下一体地球一村，这是人类永远的追求之梦。陶渊明与苏轼不惟是中华民族的杰出诗人，也堪称伟大的思想家，他们的文学成就与思想也是全人类的共同财富。他们的形象也必将随着人类对美好幸福生活的探索，对建构人类共同的理想家园的探索而愈益闪光。1903 年梁启超先生在《新民丛报》上发表了《近世第一大哲康德之学说》，尊崇康德是“百世之师”、“黑暗时代之救世主”，还说“康德者，非德国人也，而世界之人也；非十八世纪之人，而百世之人也”[75]。我在此借拟其语：苏轼（陶渊明）者，非中国人也，而世界之人也；非十一（四 / 五）世纪之人，而百世之人也。

注释：

1. [美] 苏珊·朗格：《艺术问题》第十讲《谈谈诗的创造》，南京出版社 2006 年 1 月版，第 159 页。

2. 李泽厚：《李泽厚美学旧作集》，天津社会科学出版社 2002 年 5 月版，第 12 页。

3. 冀按：不包括其出现于诗题与诗序中的情况；第四行中的统计数字是把相关两个字符出现次数相加，如天道二字陶诗中合计出现的次数是 55 次、苏诗中出现的次数是 58 次，如此类推。

4. 此处借鉴冷成金先生的观点，见其《苏轼生命实践的哲学文化意蕴》一文，《苏轼的哲学观与文艺观》，第 355 页。

5. 胡晓明:《诗与文化心灵》，中华书局 2006 年版，第 110 页。

6.《陶渊明研究资料汇编》，第 8—9 页。

7.《古诗源》，《四部备要》本，中华书局 1957 年 12 月版，第 215 页。

8.《陶渊明研究资料汇编》，第 243—244 页。

9.《易传》即今之《东坡易传》，共九卷。有些内容为苏洵、苏辙之传释，但主要还是出于苏轼之手，初稿成于苏轼黄州时期，最后成书于贬居海南之时。这是三书中唯一完整保存下来的一部。

10. 冀按：苏轼的“情本人性论”、“性无善恶论”等，与新发现的郭店楚简之“性自命出”篇“道始于情”观点［见李零《郭店楚简校读记》(增订本)，北京大学出版社 2002 年 3 月版，第 105、106 页］，以及上博馆儒家原典《孔子诗论》(陈桐生《〈孔子诗论〉研究》，中华书局 2004 年 12 月版，第 257—258 页）的相关论点符合。此足见苏轼对原典儒学的准确解读，这本质上亦是对正宗儒学道统的维系。

11. 苏辙:《栾城后集》卷二十二，曾枣庄、马德富校点，上海古籍出版社 1987 年 3 月版，第 1422 页。

12. ［美］明恩溥:《中国人的气质》，中华书局 2006 年 8 月版，第 121 页。

13. 冀按：此依逯钦立《陶渊明集》之附录《陶渊明事迹诗文系年》。袁行霈先生则认为，陶渊明 20 岁至 29 岁之间可能还有为官经历。

14. 以上又参考逯钦立《陶渊明集》附录之《陶渊明诗文事迹系年》与袁行霈《陶渊明集笺注》之附录《陶渊明年谱简编》。

15. 冀按：早在晋简文帝咸安元年 (371)，被桓温新立为帝的会稽王昱就曾赐温手诏曰：“若晋祚灵长，公便宜奉行前诏；如其大运去矣，请避贤路。”(《资治通鉴》卷一〇三）可见，晋室大权已经完全被桓温掌握，天下实已非复司马氏之江山。

16. 冀按：“检校”是非正式之意，在正式官职前加“检校”二字，表示此为加官，类似于现在的名誉头衔。唐宋官制，尚书省分六部，每一部分四司，每司的

主官为郎中，副长官为员外郎。检校水部员外郎是其官名，黄州团练副使是其职名。不得签署公事就是说不能行使其所任官职所当行使之权力，且无俸禄。

17. 郑梁:《寒村全集·闲闲阁诗稿序》，康熙刊本。

18. 冯友兰:《一个新人生论》(上)，《哲学的精神》，陕西师范大学出版社 2008 年版，第 198 页。

19. 冀按：苏轼一生所授官职包括旋授旋改之官职，共有 30 多个。两舍人指曾授之起居舍人和中书舍人，所授时间分别为元丰八年十二月和元祐元年三月；三尚书之吏部尚书、兵部尚书、礼部尚书，所授时间分别为元祐六年正月、元祐七年七月、元祐七年十一月；四学士指翰林学士、翰林侍读学士、龙图阁学士、端明殿学士，所授时间分别为元祐元年九月、元祐二年八月、元祐四年三月、元祐七年十一月。

20. 冷成金:《苏轼的哲学观与文艺观》，学苑出版社 2003 年版，第 343 页。

21. 王水照:《苏轼评传》第六章《人生思考与文化性格》，南京大学出版社 2004 年版，第 543—562 页。

22. 包含"吾生如寄耳"诗句的九首诗歌分别是作于熙宁十年的《过云龙山人张天骥》、元丰二年的《罢徐州往南京马上走笔寄子由五首》其一、元丰三年的《过淮》、元祐元年的《过王晋卿》、元祐五年的《次韵刘景文登介亭》、元祐七年的《送芝上人游庐山》、元祐八年的《谢运使仲适座上送王敏仲北使》、绍圣四年的《和陶拟古》之三、建中靖国元年的《郁孤台》。

23.《苏轼文集》61/5/1885。

24.《答径山琳长老》，《苏轼诗集》45/7/2425。

25. 此据《三苏年谱》卷五十六，北京古籍出版社 2005 年版，第 3012 页。

26. 释惠洪:《石门文字禅》，四部丛刊初编本，上海商务印书馆 1936 年版，第 56 册，第 305 页。

27.《陶渊明集笺注》卷三，第 310 页。

28.《书南史卢度传》，《苏轼文集》66/5/2048。

29. 林语堂:《苏东坡传》，三联书店 2000 年版，第 181—190 页。

30.《苏轼资料汇编》(下编)，第1725页。

31.《苏轼诗集》40/7/2226。

32.[德]马克思:《1844年经济学—哲学手稿》，中央马、恩、列、斯著作编译局译，人民出版社2000年5月版，第107页。

33.朱光潜:《诗论》第十三章《陶渊明》，三联书店2004年11月版，第231页。

34.林语堂:《苏东坡传》，三联书店2006年6月版，第2页。

35.[美]勒内·韦勒克、沃斯汀·沃伦:《文学理论》(修订版)，刘象愚等译，江苏教育出版社2005年版，第214页。

36.《陶渊明诗文汇评》，第31页。

37.曾枣庄、马德富校点:《栾城后集》卷二十，上海古籍出版社1987年3月版，第1388页。

38.史铸:《百菊集谱》卷一引，文渊阁《四库全书》本，子部151谱录类，第845册，第53页。

39.祝允明:《怀星堂集》卷二十八，文渊阁《四库全书》本，集部199别集类，第1260册，第759页。

40.《白话菜根谭·幽梦影》合编本，岳麓书社2002年版，第148页。

41.冀按，此据孔凡礼《苏轼诗集》统计。

42.冀按，此三诗孔凡礼《苏轼年谱》没有编年，而其《三苏年谱》同时系于元丰四年正月和元丰五年正月两处(分别见于《三苏年谱》第二册，卷三十一，第1248页和卷三十二，第1307页)，明显是作者疏误了，当合二为一。因为苏轼垦东坡事在元丰四年五月，浚井当在垦东坡事后，《诗集》依王文诰编年亦编《浚井》、《红梅三首》诗于元丰五年，故此三诗当以编于元丰五年为宜。

43.分别见《苏轼诗集》2075/6/38、2076/6/38、2078/6/38。

44.朱熹三首和诗分别为《和李伯玉用东坡韵赋梅花》、《与诸人用东坡韵共赋梅，适得元履书，有怀其人，因复赋此以寄意焉》、《丁丑冬，在温陵，陪敦宗，李丈与一二道人，同和东坡惠州梅花诗，皆一再往反。昨日见梅，追省前事，忽忽五年，旧诗不复可记忆，再和一篇呈诸友兄，一笑同赋》，见《晦庵集》卷二。

45. 王国维:《静庵文集》，辽宁教育出版社 1977 年版，168 页。

46. 朱熹:《四书章句集注》，新编诸子集成本，中华书局 1983 年版，第 22 页。

47. 朱熹:《四书章句集注》，新编诸子集成本，中华书局 1983 年版，第 37 页。

48.《书李简夫诗集后》，《苏轼文集》68/5/2148。

49. 朱熹:《四书章句集注》，新编诸子集成本，中华书局 1983 年版，第 315 页。

50. 朱熹:《四书章句集注》，新编诸子集成本，中华书局 1983 年版，第 315 页。

51. 朱熹:《四书章句集注》，新编诸子集成本，中华书局 1983 年版，第 315 页。

52. “平居无以异于俗人，临大节而不可夺，此不俗人也。”语出黄庭坚:《书缯卷后》，《豫章黄先生文集》卷二十九，四部丛刊初编本，上海商务印书馆 1936 年版，第 54 册，第 326 页。

53. 郎晔:《经进东坡文集事略》，文学古籍刊行社影印四部丛刊本，1957 年 7 月版，卷首。

54. 林语堂:《苏东坡传》，三联书店 2000 年 6 月版，第 8 页。

55. 郎晔:《经进东坡文集事略》，文学古籍刊行社影印四部丛刊本，1957 年 7 月版，卷首。

56. 朱熹:《四书章句集注》，新编诸子集成本，中华书局 1983 年版，第 314 页。

57.《海德格尔选集》上册，上海三联书店 1996 年版，第 465 页。

58. 冀按，本书主要依据冯友兰先生《新原人》一书观点，见《三松堂全集》(第四卷)，河南人民出版社 1986 年 8 月版。

59. 冀按，我们这里所说的陶渊明与苏轼的生命境界与前节所说的人格境界一样，都是指二人晚年的境界，具体而言，是指陶渊明义熙元年辞彭泽令终隐田园之后以及苏轼绍圣二年贬谪岭海之后。

60. 梁启超:《陶渊明之文艺及其品格》，《饮冰室合集》(专集)，中华书局 1989 年 3 版，第 12 册，第 21 页。

61. 冷成金:《苏轼的哲学观与文艺观》，学苑出版社 2003 年 5 月版，第 349 页。

62. 冯友兰:《三松堂全集》(第四卷)，河南人民出版社 1986 年 8 月版，第 553—554 页。

63. 同上，第630—635页。

64. 同上，第632页。

65.《纵笔》，《苏轼诗集》40/7/2203。

66.《十八大阿罗汉颂·第九尊者颂》，《苏轼文集》20/2/589。

67. 李泽厚:《中国古代思想史》，天津社会科学出版社2003年5月版，第197页。

68. 冷成金:《苏轼的哲学观与文艺观》，学院出版社2003年5月版，第354页。

69. 方以智:《物理小识·自序》，《中国古典哲学名著选读》，郭齐勇主编，人民出版社2005年2月版，第552页。

70. [德]马克思:《1844年经济学—哲学手稿》，中央马、恩、列、斯著作编译局译，人民出版社2000年5月版，第107页。

71. 江少虞:《宋朝事实类苑》，上海古籍出版社1981年7月版，第508页。

72. 周紫芝:《诗谳》引王定国《甲申杂记》，中华书局据学海类编排印本1985年版，第2—3页。

73. 叶嘉莹:《从"豪华落尽见真淳"论陶渊明之"认真"与"固穷"》，《嘉陵论诗丛稿》，中华书局2005年1月版，第38页。

74.《定风波》(常羡人间琢玉郎)，邹同庆、王宗堂:《苏轼词编年校注》，中华书局2002年版，第579页。

75. 梁启超:《饮冰室合集》(文集之十三)，昆明中华书局，中华民国三十年六月再版，第五册，第49、50页。

结　语

中国是个诗的国度！诗，本身就是激情的产物，亦是自由与浪漫精神的代名词。然而，我们的诗歌研究却似乎越来越远离诗意与浪漫，诗歌研究者感受到的似乎更多的是呕心沥血以及痛苦与折磨。文学研究难道必当如此吗？研究自己喜爱的诗人，品鉴自己喜爱的诗歌，在研究的同时得到快乐，得到启示，从诗歌的字词、句式、结构、篇章以及各种创作技巧的使用中，仔细品味其中所蕴含的创作主体的情意、灵感与智慧，感同身受创作主体的喜怒哀乐，钦羡仰慕创作主体的人格精神与生命境界，这其实是一种高品位的精神享受！陶渊明与苏轼以其独具特色的诗歌创作以及独特的生命实践和人格精神，成为了中国古代诗国的天空上两颗永远熠熠闪光的明星。笔者贪心，欲同时会晤两位高贤，同时去体悟他们的诗道文心，濡染他们的精神品格，虽然过程未免辛苦，但感受更多的是快乐与充实，是灵智的启示精神的享受，这或许正是来自于自己这种立足于文本寻根究底式的比较研究吧。同时把两位大诗人作为研究对象，具体而微至他们诗歌中的一个个字词、句子的比较，大而广之至他们的人格精神生命境界乃至所处社会背景的比较，把他们共同融合于一个框架体系之内进行研究，这是笔者的一种尝试，根据实践的结果来看，确实不惟是一种行之有效的研究方法。传统的知人论世式的背景研究与浮光掠影式的印象式论评的方法以及现代流行的所谓宏大叙事式的理论研究，显然都有远离文本背离诗歌本质的缺陷，笔者的研究或许可作为对传统诗

歌研究方法的一种大胆的探索吧。以上权当本书的研究方法的总结。

苏轼和陶诗本身就是对陶诗的一种学习与继承，这种学习与继承具体体现在诗艺、诗思、诗格乃至诗道等各个方面。通过具体而较详尽的比较研究，我们至少可以得出如下结论：

其一，苏轼对陶渊明诗歌的学习与继承是成功的。这种成功并不体现在苏轼和陶诗形似陶诗上，而是体现在其神似上。正如苏轼所说："论画以形似，见与儿童邻。"传统说法常以苏轼和陶诗时露本色、语言形式不似陶诗而否定其学习的成功性，"敛才就陶"之说本身就是一种只见现象不见本质、一叶障目、不见泰山的偏颇之论，乃至是一种并没有真正理解陶诗精神特质的皮相之论，何以言之？陶诗的精神特质为何？两字足以概之：自由！"陶渊明欲仕则仕，不以求之为嫌；欲隐则隐，不以去之为高。饥则扣门而乞食，饱则鸡黍以迎宾。"随心所欲，兴来则书，兴尽则止！这即是陶诗精神实质。而苏轼和陶诗虽然是学习陶诗，但他并没有刻意去模仿陶诗，也不求语言形式上的形似陶诗，而是把冲口而出、信手而成、任性而为的陶诗自由精神变本加厉地发扬光大之。所以苏轼和陶诗常常有俗字俗语、活语活句，化典灵妙，反对迭出，句式变化较多，篇章起结随意。无论是语法、节奏还是修辞，苏轼和陶诗比陶诗的句式运用上都要更加灵活多变。这就是不追求形似而追求神似的高级学习与继承。后代和陶者众多而成功者鲜少，固然与作者之才力有关，但与他们没有根本上把握陶诗精神当不无关系。

其二，苏轼和陶诗诚然是其晚年诗风转变的重要标志。苏轼贬谪岭海后，诗风渐由前期的豪放恣肆绚烂之极转趋平淡自然，其诗风转变的一个重要表现就是专力学陶、和陶以及创作和陶诗。陶诗主体是五言古诗，语言古朴自由，风格平淡自然。苏诗不但注意学习其语言风格，而且在诗歌的整体风格与审美特色上也有意仿效。故两者在风格面貌上大致相似，这是不言而喻的，否则和陶诗即是失败之作。但是，同中有异。有时，这种差异性还非常突出，如陶诗自然的本质是诗思运行与情感抒发融为一体，是从自我出发顺应内在自然，是一种最本真的自然；而苏诗自然的本质其实是天才的自然，也即是所谓的冲口而出、纵手而成的辞达之境，苏轼亦有言曰："辞至于能达，至矣，尽矣，蔑以加矣。"故我们认为，陶诗自

然既是心之所行的自然，也是身之所居的自然，是内在自然与外在自然的结合；而苏诗自然，则更多的是心之自然或思之自然，是灵智之自然，以内在自然为主。

就平淡风格而论，虽然常以平淡界定陶诗，其实陶诗并不平淡，平淡的是其语言形式，而其思想则非常深刻且有奇趣，韵味深长，苏轼和陶诗亦是如此。这是我们要把握的一个基本点。故我们说，陶渊明的平淡是一种“风雨不动安于山”的平淡，是一种知止而后有定的平淡，是一种仁者的平淡；而苏轼的平淡，是一种“也无风雨也无情”的平淡，是一种洞悉一切的平淡，是一种智者的平淡。

其三，在审美上，两者诗歌都超越了悦耳悦目、悦心悦意的层次而达到悦志悦神的境界。其区别主要表现在三个方面：在意象上，陶诗以自然意象为主，而苏诗则以人文意象为多。在意境上，陶诗与苏诗皆达到了不隔的境界，但陶诗表现为主客交融而苏诗表现为主客凑泊，所以陶诗是一种自然的不隔，而苏诗则是一种天才型的不隔，故我们说陶诗以境胜，苏诗以意胜。在韵味上，陶诗平淡中有至味，这种至味，苏轼以为是一种“反常合道”的“奇趣”，其实，其本质是一种天趣；而苏诗之味来自人力智巧，源于其天纵英才，故其本质是一种人趣。

其四，苏轼与陶渊明都曾面临精神信仰的危机。作为传统士人知识分子，“穷则独善，达则兼济”，兼济精神儒家道统本质上成为了传统士人的精神依托，然而历史的事实证明，传统士人大多摆脱不了有才不能尽其用，有志不能骋其怀的悲剧性命运，更何况陶渊明与苏轼皆出于社会大变乱的前夜。两位诗人皆于诗歌中反复表达了对“道丧”、“道裂”的担忧，也各自以不同的方式来自觉维系道统：陶渊明是急流勇退、归隐田园以全真保节；苏轼则是一方面安居贬所，自闲自适，另一方面又自觉教化育民、著书立说以维系正统儒道。故他们表现了两种生存状态，陶渊明是弃国归家，苏轼则是舍家报国。

其五，他们皆表现了对生命存在的本体追索与思考。通过他们独特的人生经历的反思，两位诗人皆以其天才与智识，几乎形成了对个体生命本质状态的共同认识，即人生如尘、生寓死归，以及重视个体生命的人本主义思想。同时，他们的诗歌中大量出现了如鸟、青松、花等象征意象，归鸟与飞鸿，菊花与梅花，分别是陶渊明与苏轼的个体生命的形象象征。就人格而言，子思《中庸》云：“遁世不见知

而不悔，唯圣者能之。"《孟子》曾说："伯夷，圣之清者；伊尹，圣之任者。"据此而言，苏轼与陶渊明都已臻圣者人格。陶渊明是隐士，类同于伯夷，故可称为具有清圣人格；苏轼是"乘桴游于海"的"鲁叟"(指孔子)，是教化夷民的箕子，故无愧于任圣人格。

其六，他们皆建构了自己的精神家园。这首先归因于他们皆达到了极高的人生境界，依据冯友兰先生的人生四境层理论，陶渊明以羲皇上人自居，耽乐山水田园，纯乎一个乐天委命天民，达至乐天生命境界；苏轼翻越大庾岭，漂泊海南岛，天风海雨洗去了其心中残余的尘垢，使得他从此"胸中泊无芥蒂"，终至"思我无所思"、"吾生本无待"、"浩然天地间，惟我独也正"，既洞彻天地，又自同于大全的同天境界。陶渊明与苏轼同臻天地境界，但陶渊明为乐天境界而苏轼则达同天境界。有了月印万川洞彻天地的精神境界，故他们皆能安居于自己构建的精神家园，陶渊明之精神家园即其故乡田园与其设想的"黄发垂髫怡然自乐"的世外桃源；而苏轼不但亦设想了一个现实的精神家园——万古仇池，更为重要的是他还构建了一个以寸田尺宅为安顿心灵之所，即以心理为本体的精神家园，这是对儒家哲学乃至中国哲学精神的核心心性本体论的一次具有开拓性与前瞻性的重大发展，其意义不容低估。

总之，陶渊明的价值正在于他为后人构建了一个精神的栖息地——桃花源。陶诗的意义和价值亦在此。他是真正要做一个农民，真个不要做官，而能安居农村几十年，并还有真正诗人的灵心慧感，故创造了真正的田园诗。后代无人能兼具二者，故只能从陶诗中去享受桃源之乐，正如庄子所云："子非鱼，安知鱼之乐？"故陶诗永远具有不可及的典范意义。

苏轼不惟最早在文艺领域透露出了那种对整个人生的空漠之感，而且其和陶诗中还表现出了一种精神的皈依，处处无家而处处是家，"此心安处是吾乡！"人生的真正精神栖息地正在于能"安吾心"的寸田尺宅，正所谓"知止而后有定，定而后能安，安而后能静，静而后能虑，虑而后能得"，形上本体的追求不能外寻，只能内索。

无欲无求，才能任真自适，"托体同山阿"才能真正实现"与天地参"、"与天地

万物同流”，陶诗的内容和意境无不体现于此。苏轼后期岭海时期诗歌（“和陶诗”是其代表），已经超越了传统山水田园诗的“悦耳悦目”、“悦心悦意”境界而达至“悦志悦神”之审美境界，实现了哲理与诗情的完美融合。

“其人虽已殁，千载有馀情。”陶渊明和苏轼对人生意义和人生价值的实践和认识，对于当代人的人生意义、人生价值的认识和精神家园的建构具有深远的典范意义。

附 录

苏轼和陶诗编年目录

1. 和陶饮酒二十首并序，元祐七年五月，《苏轼诗集》35/6/1881

2. 和陶归园田居六首并引，绍圣二年三月，《苏轼诗集》39/7/2103-7

3. 和陶贫士七首并引，绍圣二年九月，《苏轼诗集》39/7/2136-40

4. 和陶乙酉岁九月九日并引，绍圣二年十月，《苏轼诗集》39/7/2144-45

5. 和陶读《山海经》并引，绍圣二年十月，《苏轼诗集》39/7/2129-36

6. 和陶咏二疏，绍圣三年正月，《苏轼诗集》40/7/2183-84

7. 和陶咏三良，绍圣三年正月，《苏轼诗集》40/7/2184-85

8. 和陶咏荆轲，绍圣三年正月，《苏轼诗集》40/7/2185-87

9. 和陶移居二首并引，绍圣三年三月，《苏轼诗集》40/7/2191-92

10. 和陶桃花源并引，绍圣三年月，《苏轼诗集》40/7/2196-98

11. 和陶岁暮作和张常侍并引，绍圣三年十二月，《苏轼诗集》40/7/2216-17

12. 和陶乞食，绍圣三年，《苏轼诗集》40/7/2204-05

13. 和陶答庞参军六首并引，绍圣四年二月，《苏轼诗集》40/7/2223-25

14. 和陶时运四首并引，绍圣四年闰二月，《苏轼诗集》40/7/2218-19

15. 和陶止酒并引，绍圣四年六月，《苏轼诗集》41/7/2245-46

16. 和陶还旧居梦归惠州白鹤山居作,绍圣四年八月,《苏轼诗集》41/7/2250-51

17. 和陶连雨独饮二首并引，绍圣四年八月，《苏轼诗集》41/7/2252-53

18. 和陶示周掾祖谢游城东学舍作，绍圣四年八月，《苏轼诗集》41/7/2253-54

19. 和陶劝农六首并引，绍圣四年八月，《苏轼诗集》41/7/2254-57

20. 和陶赴假江陵夜行，绍圣四年八月，《苏轼诗集》41/7/2259

21. 和陶九日闲居并引，绍圣四年九月，《苏轼诗集》41/7/2259-60

22. 和陶拟古九首，绍圣四年九月，《苏轼诗集》41/7/2260-66

23. 和陶东方有一士，绍圣四年九月，《苏轼诗集》41/7/2266-67

24. 和陶停云四首并引，绍圣四年十月，《苏轼诗集》41/7/2269-71

25. 和陶怨诗示庞邓，绍圣四年十月，《苏轼诗集》41/7/2271-72

26. 和陶杂诗十一首，绍圣四年十一月，《苏轼诗集》41/7/2272-79

27. 和陶田舍始春怀古二首并引，绍圣四年十二月，《苏轼诗集》41/7/2280-81

28. 和陶赠羊长史并引，绍圣四年十二月，《苏轼诗集》41/7/2281-83

29. 和陶形赠影，元符元年正月，《苏轼诗集》42/7/2306-07

30. 和陶影答形，元符元年正月，《苏轼诗集》42/7/2307

31. 和陶神释，元符元年正月，《苏轼诗集》42/7/2307-08

32. 和陶使都经钱溪，元符元年正月，《苏轼诗集》42/7/2308

33. 和陶归去来兮辞并引，元符元年二月，《苏轼诗集》47/8/2560

34. 和陶和刘柴桑，元符元年四月，《苏轼诗集》42/7/2311

35. 和陶西田获早稻并引，元符元年十二月，《苏轼诗集》42/7/2315

36. 和陶下潠田舍获，元符元年十二月，《苏轼诗集》42/7/2316

37. 和陶戴主簿，元符元年十二月，《苏轼诗集》42/7/2317-18

38. 和陶酬刘柴桑，元符元年十二月，《苏轼诗集》40/7/2216

39. 和陶和胡西曹示顾贼曹，元符元年十二月，《苏轼诗集》40/7/2205-06

40. 和陶游斜川，元符二年正月，《苏轼诗集》42/7/2318-19

41. 和陶与殷晋安别送昌化军使张中，元符二年六月，《苏轼诗集》42/7/2321

42. 和陶王抚军座送客再送张中，元符二年十一月，《苏轼诗集》42/7/2326

43. 和陶答庞参军三送张中，元符二年十一月，《苏轼诗集》42/7/2326-27

44. 和陶始经曲阿，元符三年正月，《苏轼诗集》43/7/2355-56

45. 和陶郭主簿二首并引，元符三年二月，《苏轼诗集》43/7/2350-52

参考文献

一、图书类

A

艾治平:《诗美思辨》,学林出版社 1994 年 12 月版。

B

北京大学中文系古典文学研究资料汇编:《陶渊明卷》,中华书局 1962 年版。

北京大学中文系五六级四班同学、文学史教研室教师:《陶渊明诗文汇评》,中华书局 1961 年 8 月版。

C

《全唐诗》,中华书局 1960 年 9 月版。

陈来:《冯友兰选集》,吉林人民出版社 2005 年 5 月版。

陈秀美:《宋代陶学研究》,台北秀威资讯科技股份有限公司 2007 年 1 月版。

陈垣:《二十史朔闰表》,中华书局 1962 年 9 月版。

D

丁福保:《历代诗话续编》,中华书局 1983 年 8 月版。

东方龙吟:《东坡易传》,吉林文史出版社 2002 年 12 月版。

杜景华:《陶渊明传》,百花文艺出版社 2005 年 1 月版。

F

范文澜:《文心雕龙注》，人民文学出版社 1958 年 9 月版。

方诗铭、方小芬:《中国史历日和中西历日对照表》，上海辞书出版社 1987 年 12 月版。

冯应榴:《苏轼诗集合注》，上海古籍出版社 2001 年 6 月版。

冯友兰:《三松堂全集》，河南人民出版社 1985 年 9 月版。

冯友兰:《哲学的精神》，陕西师范大学出版社 2008 年 11 月版。

傅璇琮:《全宋诗》，北京大学出版社 1991 年 7 月版。

G

甘阳译:《人论》，上海世纪出版集团 2003 年 11 月版。

葛兆光:《汉字的魔方》，复旦大学出版社 2008 年 4 月版。

郭绍虞:《清诗话续编》，上海古籍出版社 1983 年 12 月版。

郭绍虞:《宋诗话辑佚》，中华书局 1980 年 9 月版。

郭绍虞:《中国历代文论选》，上海古籍出版社 2001 年 7 月版。

H

[德]海德格尔:《诗·语言·思》，文化艺术出版社 1990 年 2 月版。

韩经太:《诗学美论与诗词美境》，语言文化大学出版社 2000 年 1 月版。

何文焕:《历代诗话》，中华书局 2004 年 9 月版。

皇甫谧:《高士传》，中华书局 1985 年版影印丛书集成初编本。

黄惠菁:《唐宋陶学研究》，台北花木兰文化出版社 2007 年 3 月版。

黄文焕:《陶元亮诗》(四库存目丛书)，齐鲁书社 1997 年 7 月版。

J

蒋寅:《古典诗学的现代诠释》，中华书局 2003 年 3 月版。

K

孔凡礼:《三苏年谱》，北京古籍出版社 2004 年 10 月版。

孔凡礼:《苏轼年谱》，中华书局 1998 年 2 月版。

孔凡礼:《苏轼诗集》，中华书局 1982 年 2 月版。

孔凡礼:《苏轼文集》,中华书局 1986 年 3 月版。

L

郎晔:《经进东坡文集事略》,文学古籍刊行社 1957 年 7 月版。

[美]勒内·韦勒克:《文学理论》,刘象愚译,江苏教育出版社 2005 年 8 月版。

冷成金:《苏轼哲学观和文学观》,学苑出版社 2003 年 5 月版。

冷成金:《唐诗宋词研究》,中国人民大学出版社 2005 年 3 月版。

冷成金:《文学与文化的张力》,学林出版社 2002 年 5 月版。

冷成金:《隐士与解脱》,作家出版社 1997 年 9 月版。

冷成金:《中国文学的历史和审美》,中国人民大学出版社 2002 年 3 月版。

李剑锋:《元前陶渊明接受史》,齐鲁书社 2002 年 9 月版。

李泽厚:《历史本体论》,三联书店 2003 年 5 月版。

李泽厚:《美的历程》,天津社会科学出版社 2001 年 3 月版。

李泽厚:《美学三书》,天津社会科学出版社 2003 年 10 月版。

李泽厚:《批判哲学的批判》,人民出版社 1979 年 12 月版。

李泽厚:《实用理性与乐感文化》,三联书店 2005 年 1 月版。

李泽厚:《世纪新梦》,安徽文艺出版社 1998 年 10 月版。

李泽厚:《中国古代思想史》,天津社会科学出版社 2003 年 5 月版。

李泽厚:《中国美学史(第一卷)》,中国社会科学出版社 1984 年 7 月版。

李泽厚:《中国美学史(第二卷)》,安徽文艺出版社 1999 年 5 月版。

梁启超:《饮冰室合集(文集)》,昆明中华书局民国三十年版。

梁漱溟:《中国文化要义》,上海世纪出版集团 2005 年 5 月版。

刘尚荣:《苏轼著作版本论丛》,巴蜀书社 1998 年 3 月版。

刘中文:《唐代陶渊明接受研究》,中国社会科学出版社 2006 年版。

鲁迅:《汉文学史纲要》,上海古籍出版社 2005 年 8 月版。

逯钦立:《陶渊明集》,中华书局 1979 年 5 月版。

罗宗强:《隋唐五代文学思想史》,高等教育出版社 1994 年 9 月版。

罗宗强:《魏晋南北朝文学思想史》,中华书局 1996 年 10 月版。

M

[德]马克思：《1844年经济学—哲学手稿》，人民出版社2005年5月版。

孟二冬：《陶渊明集译注及研究》，昆仑出版社2008年11月版。

P

裴斐：《诗缘情辨》，四川文艺出版社1986年2月版。

Q

钱穆：《中国文化导论》(修订本)，商务印书馆1994年6月版。

钱钟书：《管锥编》，三联书店2001年10月版。

钱钟书：《宋诗选注》，三联书店2002年5月版。

钱钟书：《谈艺录》(补订本)，三联书店2007年10月版。

邱嘉穗：《东山草堂陶诗笺》(四库存目丛书，清康熙本)，齐鲁书社1997年7月版。

R

饶学刚：《苏东坡在黄州》，京华出版社2006年12月版。

S

史存直：《文言语法》，中华书局2005年7月版。

四川大学唐宋文学教研室：《苏轼资料汇编》，中华书局1994年4月版。

宋丘龙：《苏东坡和陶渊明诗之比较研究》，台北商务印书馆1980年版。

[美]苏珊·朗格：《艺术问题》，南京出版社2006年1月版。

苏轼研究学会：《东坡研究论丛(第三辑)》，巴蜀书社1986年3月版。

孙昌武：《禅思与诗情》，中华书局1997年8月版。

T

唐君毅：《人生三书》，中国社会科学出版社2005年10月版。

唐君毅：《生命存在与心灵境界》，中国社会科学出版社2006年12月版。

陶澍：《陶靖节集注》，台北世界书局1999年3月版。

W

万国鼎：《中国历史纪年表》，中华书局 1978 年 11 月版。

王力：《汉语诗律学（增订本）》，上海世纪出版集团 2002 年 9 月版。

王力：《汉语音韵》，中华书局 1963 年 8 月版。

王力：《诗词格律》，中华书局 2000 年 4 月版。

王利器：《文镜秘府论校注》，中国社会科学出版社 1983 年 7 月版。

王平：《生的抉择》，商务印书馆 2000 年 3 月版。

王水照、朱刚：《苏轼评传》，南京大学出版社 2004 年 9 月版。

王水照：《苏轼传》，天津人民出版社 2000 年 1 月版。

王水照：《苏轼选集》，上海古籍出版社 1984 年 2 月版。

王文诰：《苏文忠公诗编注集成总案》，巴蜀书社 1985 年 11 月版。

王文龙：《东坡诗话全编笺评》，西南师范大学出版社 1996 年 9 月版。

王锳：《古典诗词特殊句法举隅》，新华出版社 1999 年 8 月版。

王锳：《诗词曲语辞例释》，中华书局 2005 年 2 月版。

王友胜：《苏诗研究史稿》，岳麓书社 2000 年 5 月版。

王云路：《汉魏六朝诗歌语言论稿》，陕西人民教育出版社 1997 年 11 月版。

王运生：《陶诗及东坡和陶诗评注》，云南教育出版社 1991 年 2 月版。

魏庆之：《诗人玉屑》，中华书局 1959 年 8 月版。

温汝伦：《和陶合笺》，上海扫叶山房石印本，中华民国十一年（1922）版。

闻一多：《唐诗杂论》，上海古籍出版社 1998 年 12 月版。

吴瞻泰：《陶诗汇注》（四库存目丛书，清康熙四十四年程崟刻本），齐鲁书社 1997 年 7 月版。

X

谢桃坊：《苏轼诗研究》，巴蜀书社 1987 年 5 月版。

徐复观：《中国文学精神》，上海世纪出版集团 2006 年 3 月版。

徐复观：《中国艺术精神》，华东师范大学出版社 2001 年 8 月版。

Y

杨义:《李杜诗学》，北京出版社 2001 年 3 月版。

叶嘉莹:《好诗共欣赏——叶嘉莹说陶渊明杜甫李商隐三家诗》，中华书局 2007 年 1 月版。

叶嘉莹:《迦陵论诗丛稿》，中华书局 2005 年 1 月版。

叶嘉莹:《叶嘉莹说陶渊明饮酒及拟古诗》，中华书局 2007 年 2 月版。

袁行霈:《陶渊明集笺注》，中华书局 2003 年 12 月版。

袁行霈:《陶渊明研究》，北京大学出版社 2009 年 1 月版。

袁行霈:《中国诗学通论》，安徽教育出版社 1994 年 6 月版。

袁行霈:《中国文学史》，高等教育出版社 2005 年 7 月版。

Z

曾枣庄:《三苏研究》，巴蜀出版社 1999 年 10 月版。

曾枣庄:《苏诗汇评》，四川文艺出版社 2000 年 1 月版。

曾枣庄:《苏轼评传》，四川人民出版社 1981 年 9 月版。

张宗祥:《东坡和陶诗》(翻刻宋刊本，人民大学图书馆藏)，北京京师大学堂 1922 年版。

赵诚:《中国古代韵书》，中华书局 1979 年 10 月版。

郑骞、严一萍:《增补足本施顾注苏诗》，台北艺文印书馆 1980 年 5 月版。

中国人民大学文学院:《中国苏轼研究（第 1 辑)》，学苑出版社 2004 年版。

中国人民大学文学院:《中国苏轼研究（第 2 辑)》，学苑出版社 2005 年版。

中国人民大学文学院:《中国苏轼研究（第 3 辑)》，学苑出版社 2007 年版。

中国人民大学文学院:《中国苏轼研究（第 4 辑)》，学苑出版社 2008 年版。

周裕锴:《宋代诗学通论》，上海古籍出版社 2007 年 12 月版。

朱光潜:《诗论》，三联书店 2004 年 11 月版。

朱光潜:《文艺心理学》，三联书店 2005 年 10 月版。

朱光潜:《朱光潜美学文学论文选集》，湖南人民出版社 1980 年 12 月版。

朱靖华:《苏轼论》，京华出版社 1997 年 12 月版。

朱靖华:《苏轼新论》,齐鲁书社 1983 年 11 月版。

朱靖华:《苏轼新评》,中国文学出版社 1993 年 12 月版。

朱首献:《文学的人学维度》,浙江大学出版社 2007 年 9 月版。

朱熹:《诗集传》(汉王逸《楚辞章句》合编本),岳麓书社 1989 年 12 月版。

朱熹:《四书章句集注》,中华书局 1983 年 10 月版。

朱自清:《朱自清说诗》,上海古籍出版社 1998 年 12 月版。

宗白华:《美学散步》,上海人民出版社 1981 年 6 月版。

宗白华:《艺境》,北京大学出版社 1987 年版。

二、论文类

刘再复:《论文学的主体性》,《文学评论》1985 年第 6 期。

刘再复:《论文学的主体性(续)》,《文学评论》1986 年第 1 期。

刘再复:《中国文学的根本性缺陷与文学的灵魂维度》,《学术月刊》2004 年 8 期。

马德富:《苏诗以意胜》,《文学评论》1989 年第 1 期。

钱穆:《中国文化对人类未来可有的贡献》,《中国文化》第 4 期。

袁行霈:《论和陶诗及其文化意蕴》,《中国社会科学》2003 年第 6 期。

[日]横山伊势雄:《关于苏轼的"和陶诗"》,《阴山学刊》1998 年第 2 期。

[韩]安熙珍:《苏轼"和陶诗"二题》,《学术研究》2004 年第 7 期。

金雅:《全球化语境与人生艺术化命题的当代意义》,《文学评论》2008 年第 5 期。

金雅:《"人生艺术化"与人的和谐生成》,《光明日报》2009 年 6 月 9 日。

金程宇:《高丽大学所藏〈精刊补注东坡和陶诗话〉及其价值》,《文学遗产》2008 年第 5 期。

丁晓:《北宋党争与苏轼的陶渊明情结》,《浙江大学学报》(人文社科版)2003 年第 2 期。

后　记

本书是在我的博士论文的基础上修改而成。该论文于2010年5月16日通过答辩，到现在定稿出版，经历了近两年的修改完善。从两年前的京城瑞雪飘飞中的初稿完成，到今天彩云之南鲜花烂漫中的欣然命笔后记，自然感慨万端。

记得两年前，也就是2010年3月14日，我完成了这篇博士论文的写作，触景生情，我写下这样的文字：

> 现在已是三月中旬了，然而北京今天却仍然是大雪纷飞。目睹窗外银装素裹的世界，久久凝视松柏树上覆盖的厚厚白雪，已过不惑之年的我，心情却仍然不能平静。记得三年前的今天，曾到北大一游，站在未名湖边，曾感慨："恨身不似湖边柳，常伴未名度春秋。"如今三年已过，或许将要永远告别在北京的求学生活了。此时的心情真可谓是："心不定，人难静，漫睹飞雪泪满襟！"孔子云："四十无闻，斯不足畏也！"此生已矣乎？孔子五十而学《易》，姜尚八十而遇文王，只能如此聊以自慰了。
>
> 吾生幸耶？不幸耶？无论如何，能到京城求学三年，是我人生之大幸！否则我就真的成为了那只坐井观天还扬扬自得的井底之蛙了。

“天意从来高难问！”或许一切真的是冥冥中自有天意，初中时即曾有上中国人民大学之想，如今已在人大度过了三年，虽然跨隔时间过于久远，但终还是实现了少时之心愿。然而旧愿已了，新恨又生。这就是人生吧！三年来，虽过的是数米计薪的日子，但仍不忘记每次春暖花绽玉兰花开花落的日子，于秋去冬来白露霜降之日，仍不忘捡拾几片梧桐落叶，郑重地把它们夹在自己心爱的书页之中。

又快到了临别之日，自小就受到“滴水之恩，当涌泉相报”教育的我，自小就特别易于感动的我，自然也会把每一个曾经帮助过我的人永远记在了心里。硕士研究生毕业时，我曾写过这样的话：

好好地活着，即是最好的感谢！

生命的长河里曾经溅起过朵朵浪花，浪花的大小决定于投进河里石头的大小，虽然浪花过后河面又归于平静，但投进河里的石子已永远埋藏在河床深处，而溅起我生命浪花的石子亦永远埋藏在我的心河之中。

大音希声，大象无形。诚挚的谢意和衷心的祝福无以言传！

青山依旧在，几度夕阳红！往昔感恩之辞，至今回荡；往昔感恩之心，至今依然！

转眼间两年过去了，正如苏轼诗中所言：“人生到处知何似，应似飞鸿踏雪泥。泥上偶然留指爪，鸿飞哪复计东西！”生计所迫，飘泊天涯，只能聊以陶渊明隐居自慰。回想京城读博的三年，一家四口仅靠我1000多块钱的基本工资生活，两个儿子上初中，妻子体弱多病照顾家庭，我要完成学业，当时生活的艰辛，非常人所知，至今回想凄然！现在，我的博士论文终于即将出版，首先要感谢的是我的妻子萧红英女士，如果不是她的默默奉献和全力支持，我是不可能完成学业的，感谢上帝给了

我一位好妻子。

我的博士论文，是在冷成金导师指导下完成的。论文的选题、框架、观点的确立乃至字词句的修改，都有冷老师具体细致的指导。另外冷老师渊博的学识，开阔的视野，超前的学术思想，使我受益匪浅，还有对我生活上的无微不至的关怀，我会永远铭感。

人民大学的李炳海老师、袁济喜老师、王昕老师、首都师大的左东岭老师、吴相洲老师作为评审专家，他们认真地审读了我的博士论文，给出了过誉的评价，而且提出了许多切中肯綮的修改意见，感谢他们。

清华大学的刘石老师、社科院的刘方喜老师、人民大学的叶君远和王昕老师、人民文学出版社的周绚隆老师，出席了我的论文答辩会，给出了全优通过的成绩，他们的鼓励和建议，极大地促成了本书的完成，感谢他们。

本书得以出版，还要感谢人民文学出版社的周绚隆老师，他不但对我的论文提出了宝贵的修改意见，而且还特意向人民出版社推荐，周老师的关心与推介之情，我会永远铭感在心。另外，还要特别感谢的是人民出版社的侯俊智老师，他为了我的书能够顺利出版，出谋划策，多方协调，不惜时间和精力；没有侯老师的辛勤劳动，拙作是不可能这么快的出版，衷心的感谢他。

还要感谢的是我的室友郑一舟同学，他不但平时生活中对我关心体贴，照顾有加，而且他的丰富的藏书，既节约了我大量的上图书馆查找资料的时间，他的纯粹而深微的西方文论知识，又给了我极大的启迪和帮助，谢谢他！

本书得到了云南省社科著作出版基金资助以及玉溪师范学院的经费资助，在此一并致谢！

杨松冀

2012年3月记于红塔山下

◎ 在中国文学史上，陶渊明被誉为“千古隐逸诗人之宗”，苏轼为宋代文化的典型代表，乃百代罕见全才。“彭泽千载人，东坡百世士。”（黄庭坚《跋子瞻和陶》）陶、苏二人对华夏民族的文化心理结构的形成，皆具有重要的意义。

◎ “和陶诗”是苏轼开拓的一片诗歌花园的新土，是中国诗歌史上的一种特殊的现象。

◎ 把苏轼的“和陶诗”与陶诗进行比较研究，即通过诗源、诗艺、诗思、诗格、诗道等方面的对比研究，揭示出两位诗人诗歌特质及其异同，探究这两位诗人的心灵奥府，彰显他们伟大的人格与崇高的生命境界，试图以此为正在遭受精神无所止泊、灵魂无所皈依的现代人，提供一方宁静的精神家园。



ISBN 978-7-01-010729-5

9 787010 107295 >

定价：45.00元

[General Information]
书名=精神家园的诗学探寻 苏轼“和陶诗”与陶
页数=335
SS号=13033100